GESCHICHTE DER KUNST IN SPANIEN UND PORTUGAL

VON MARCEL DIEULAFOY

GESCHICHTE DER KUNST IN SPANIEN UND PORTUGAL

ARS UNA, SPECIES MILLE

BÄNDE IN VORBEREITUNG:

FLÄMISCHE KUNST
DEUTSCHE KUNST
HOLLÄNDISCHE KUNST
SÜDITALIENISCHE KUNST
RÖMISCHE KUNST
GRIECHISCHE KUNST
BYZANTINISCHE KUNST
KUNST IN NORDAMERIKA
KUNST IN CHINA UND JAPAN
INDISCHE KUNST

Der heilige Michael als Drachentöter
(Fragment des Retabels von Benavente, Prov Lérida)

GESCHICHTE DER KUNST IN SPANIEN UND PORTUGAL

VON

MARCEL DIEULAFOY
MITGLIED DES INSTITUT DE FRANCE

MIT 745 ABBILDUNGEN
UND 4 FARBENTAFELN

JULIUS HOFFMANN · VERLAG · STUTTGART
MCMXIII

Deutsche Übersetzung von
Frau A. E. Brinckmann-Mathée

Dieser Band erscheint gleichzeitig in englischer Sprache bei William Heinemann, London und Charles Scribner's Sons, New York. Französisch bei Hachette & Cie., Paris. Italienisch bei dem Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo. Spanisch bei der Libreria Gutenberg de José Ruiz, Madrid

Druck der Stuttgarter Vereins-Buchdruckerei

INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung 1

SPANIEN

KAPITEL I

Persische Kunst unter den Sassaniden 9

KAPITEL II

Kirche und Moschee 34

KAPITEL III

Frühzeit 56

KAPITEL IV

Romanische Zeit 112

KAPITEL V

Gotik 141

KAPITEL VI

Renaissance 220

KAPITEL VII

Achtzehntes Jahrhundert 290

KAPITEL VIII

Neunzehntes Jahrhundert 308

PORTUGAL

KAPITEL IX

Kunst in Portugal 322

Namenverzeichnis 379

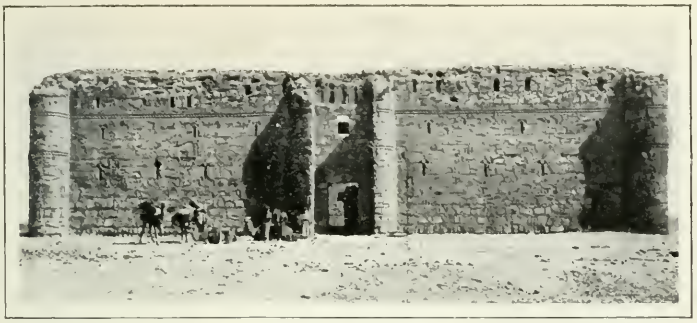

Abb. 1. Kasr Kharâneh.
(Oben in der Mitte der Fassade Blendfenster mit dem heiligen Homa — Lebensbaum — auf den Feldern.)

Einleitung

Es klingt seltsam, daß die Geschichte der Kunst Spaniens und Portugals auf iranischer Erde zur Zeit der Sassaniden beginnt und daß das Studium der ersten Moscheen dasjenige abendländischer Kirchen einleitet. Ich hoffe jedoch im Lauf der drei ersten Kapitel zu zeigen, daß Persien nicht nur die muselmanische Architektur und die sogenannte mudejarische Architektur Spaniens (S. 136, 164) beeinflußte, sondern daß es auch in bemerkenswerter und sehr bestimmter Weise an der Ausarbeitung kirchlicher Motive beteiligt war, die in Asturien, Kastilien und Katalonien nach der Vertreibung der Eroberer eingeführt wurden, und die die Benediktiner später in Frankreich einbürgerten.

Die Eroberung durch die Barbaren hatte das Abendland in den Urzustand aller Kultur zurückgeworfen. Die einzigen Fackeln, die einiges Licht verbreiteten, leuchteten über Byzanz und seiner Nebenbuhlerin, dem sassanidischen Persien, um das sich ebenso zahlreiche und ausgedehnte Statthalterschaften wie zur Zeit der Großkönige gruppierten. Syrien, Palästina, Mesopotamien, Susiana und Ägypten gehörten zu diesen.

Da geschieht es, daß die aus Arabien hervorbrechenden mohammedanischen Horden sich bei ihrem ersten Ansturm Persiens und der von ihm abhängigen Provinzen bemächtigen und sich Kultur aneignen an Schulen, an denen die Lehren der Hauptstadt verbreitet waren. Dann unternehmen die Nachfolger Mohammeds die Eroberung der Welt. In ihrem Gefolge führen sie Künstler, Gelehrte und Philosophen mit sich, die überall dort iranischen Samen ausstreuen, wo die mohammedanischen Krieger den Halbmond aufpflanzen.

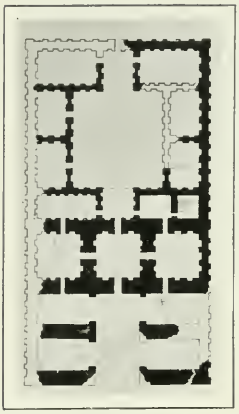

Abb. 2.
Palast von Firuz-Abâd.
(Siehe Abb. 17—20 u. 22.)

Am Anfang des 8. Jahrhunderts überschreiten die Araber, deren Herrschaft sich an der afrikanischen Küste bis zu den Säulen des Herkules ausdehnte, die Meerenge von Gades (Cadiz), zerstören am Guadalete das Westgotenreich und nehmen die Pyrenäenhalbinsel ein. Fast acht Jahrhunderte lang sind sie ganz oder teilweise Herren des Landes; fast acht Jahrhunderte hindurch mischen Krieg und Frieden Christen und Mohammedaner durcheinander. Kunst, Kleidung, Sprache, Literatur, Sitten und Glaube der Besiegten ändern sich bei dieser Berührung. Die Söhne des katholischen, apostolischen und römischen Spaniens gingen sogar so weit, etwas von ihrem Innerlichsten und Heiligsten zu opfern. Sie lernten von den Mohammedanern, die Ehre des Gatten und der Familie in die ganz erkünstelte und konventionelle Unverletzlichkeit des Frauengemachs zu setzen, und wenn die Vielweiberei nicht eingeführt wurde, wenn die Überwachung nicht denselben Kerkermeistern der einen oder der anderen religiösen Überzeugung anvertraut wurde, so lebte doch die Christin unter demselben schimpflichen Argwohn, litt sie unter der ungerechten und mörderischen Eifersucht, die die Sitten des Islam bis zum Wahnsinn gesteigert hatten. Dann nahm Spanien als einziges christliches Land die ganz besondere und eigentümliche Auffassung an, die der Koran von göttlicher Vorbestimmung und freiem Willen lehrt.

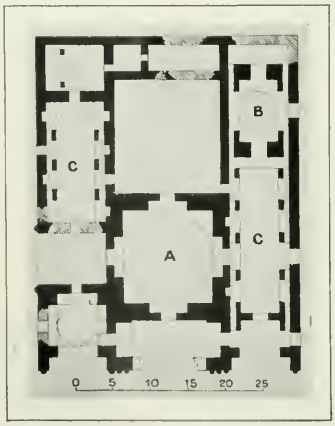

Abb. 3. Palast von Sarvistan.
(Saal A, Art α. Saal B, Abart $\alpha\beta$.
Saal C, Abart γ.
Siehe Abb. 24, 25, 27.)

Zu den Bauten, mit denen die Araber Spanien beschenkten, gehört die Moschee. Sie gelangte dorthin mit dem Formenschatz, den sie in den omaijadischen Herrschern unterworfenen Ländern angenommen hatte, und der in der Hauptsache selbst eine getreue Anpassung an morgenländische Kirchen war (S. 36). Die

Kirchen, die die Mohammedaner nachgebildet hatten, waren von den gebräuchlichen Bauarten des jeweiligen Landes abgeleitet: in Persien Paläste und Schlösser ähnlich denen Susianas und Farsistans (S. 40), in Syrien dem Praetorium von Phaene gleichende Bauten (S. 36). Sie zeigen die liturgischen und demgemäß die der abendländischen Basilika eigentümlichen Anordnungen; insofern aber waren sie verschieden, als sie jenen kunstvollen Gewölbeorganismus besaßen, der auf den Mangel an Bauholz zurückgeht. Wir werden bald (Kapitel II) sehen, wie leicht sich die persischen Paläste und syrischen Bauwerke in christliche Heiligtümer umwandeln ließen und wie wenig die Mohammedaner sie veränderten, um ihren Gottesdienst darin zu feiern oder ihn dort einzuführen. — Sicher ergaben sich Berührungspunkte zwischen iranischen Motiven und byzantinischen Motiven, die unter gleichen Bedingungen entstanden waren und daraus ergaben sich wechselseitige Entlehnungen, besonders bei der persischen Bauweise und der Bildmalerei von Byzanz. Aus vielfachen, später zu entwickelnden Gründen waren jedoch die Moscheen, deren Vorbild durch die omaijadischen Prinzen und die persischen Herrscher während der ersten Jahrhunderte der Besetzung nach Spanien gebracht wurde, Bauten von iranischem Typ (S. 42, 43, 95, 96). Auf diese Weise wurden die gewölbten Paläste der Sassanidenepoche, die erst zu Kirchen und dann von Kirchen zu Moscheen umgewandelt wurden, im muselmanischen Spanien in allen Formen wieder aufgeführt und mit architektonischen Einzelheiten ausgestattet, die eine Verwechslung mit Bauten ausschließen, die anderen orientalischen Gruppen, vor allem der byzantinischen Gruppe angehören.

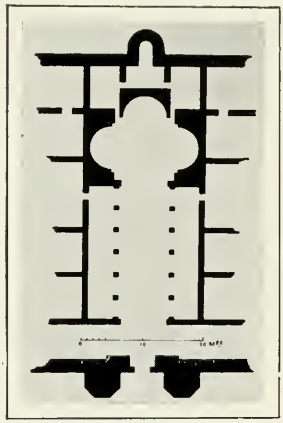

Abb. 4. Mittlerer Teil des Palastes von Mschatta. (Abart $\alpha'\gamma'$. Siehe Abb. 46, 47.)

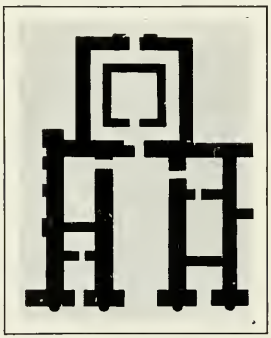

Abb. 5.
Mittlerer Teil des Palastes von Hatra. (Abart $\beta'\gamma$.)

Zur Zeit der Eroberung besaßen die Spanier Sakralbauten, die nach dem Vorbild der abendländischen Basiliken gebaut waren

mit byzantinischen Einflüssen, die auf dem Seeweg nach Spanien gekommen waren. Diese Heiligtümer wurden fast alle zerstört oder ihrer Bestimmung beraubt. Als dann die Rückeroberung

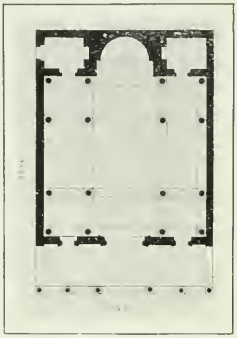

Abb. 6. Praetorium von Phaene (heute el-Mismije). (Abart $\alpha_1\beta^1\delta$. Siehe Abb. 78.)

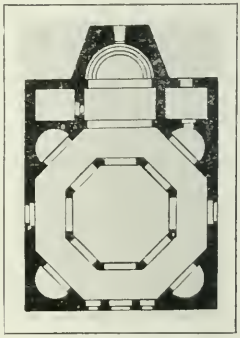

Abb. 7. St. Georg von Ezra. (Abart $\alpha_1\beta^2\delta$. Siehe Abb. 79.)

einsetzte, nahm sie ihren Ausgang im Norden Asturiens und wurde durch ungebildete Bergbewohner hervorgerufen. Ohnehin waren die Verteidiger nationaler Unabhängigkeit geneigt, die architektonischen, von den Westgoten und Rom geerbten Überlieferungen mit konstruktiven Formeln zu vereinen, die durch die Mohammedaner aus Persien eingeführt waren. Damit gerieten auch sie unter die fast unwiderstehlichen Einwirkungen einer Kultur, die sich barbarischer Länder bemächtigt hat, und ich habe schon gesagt, wie einschneidend und allgemein das Eindringen des Islams in das christliche Spanien war. Aus dieser fruchtbaren Vermählung entstand die Sakralarchitektur Asturiens im Westen, Alt-Kastiliens in der Mitte und Kataloniens im Osten Spaniens (S. 62, 72, 79—82).

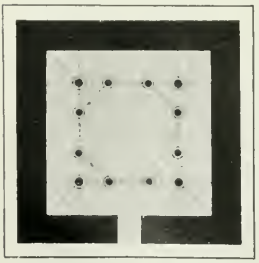

Abb. 8. Palma, Casa Font y Roig. (Abart $\alpha_1\beta$. Siehe Abb. 200.)

Diese Bauweise, die sich in Asturien und einem Teil Alt-Kastiliens entwickelte, wurde zunächst durch die Pyrenäen begrenzt, verschmolz dann später mit der Architektur Südfrankreichs, die in Spanien über Navarra und Galicien eindrang. Ganz anders war das Schicksal der katalonischen Kirchen im 9. Jahrhundert, von denen zum Glück bemerkenswerte

Proben erhalten sind (S. 79—86). Da zu beiden Seiten der Pyrenäen das Land gleiche politische Verhältnisse hatte, gab es einen beständigen Austausch zwischen Spanien und Frankreich.

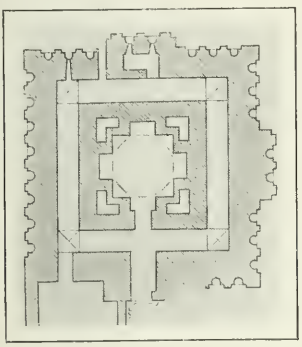

Abb. 9. Kasr el-Menar (11. Jahrh., Prov. von Constantine). (Kuppel der Art α, Umgang der Art β.)

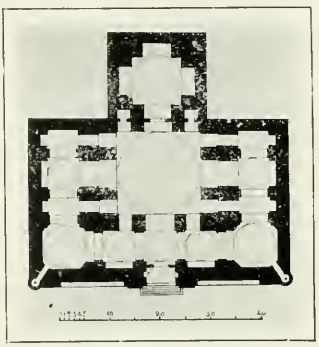

Abb. 10. Täbris (Tauris), Kirchen-Moschee, gen. Blaue Moschee. (Abart $\alpha\beta\delta$.)

Dieser Umstand erleichterte das Auswandern der christlichen Baukunst. Sie verbreitete sich außerhalb Kataloniens, eroberte die Gegenden, die die Kunst von Byzanz nicht berührt hatte, trug zum großen Teil zur Errichtung der Bauten bei, welche die iranisch-syrischen Gewölbemotive aufweisen, und beeinflußte weiter stark die Kluniazenserbauten (S. 106—110).

Ich behaupte nicht, daß die französische romanische Kunst Persien und Syrien als ihr Vaterland anerkennen muß. Wenigstens sollte man sich klar machen, daß die lateinische Basilika beim Verlassen Italiens zwei voneinander abweichenden Wegen folgte: auf dem einen kam sie nach Gallien und Spanien, auf dem anderen nach Asien. Diese letztere, die sich durch die Berührung mit dem iranischen Osten umgeformt hatte, wurde in Katalonien unter den angegebenen Umständen eingeführt, machte dort kurzen Halt und drang dann nach Frankreich vor, wo sie mit der lateinischen Basilika zusammentraf nach einem Umweg, der sie bis an die Grenzen des chinesischen Turkestan geführt hatte (S. 7, 45). Von diesem Augenblick an erfuhr der primitive

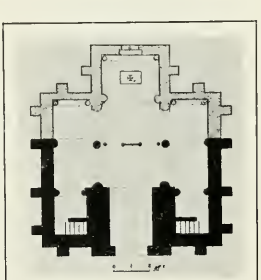

Abb. 11. San Miguel de Lino. (Abart $\alpha\beta\delta$. Siehe Abb. 131.)

lateinische Typ eine Umformung ähnlich stark derjenigen, die die Einführung byzantinischer Kunst ihm in gewissen Provinzen Italiens und Frankreichs aufgeprägt hatte. Und in einem seltsamen

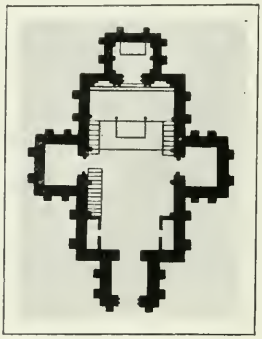

Abb. 12. Santa Cristina de Lena. (Abart $\alpha\delta$ mit einer Vorhalle. Siehe Abb. 137, 139.)

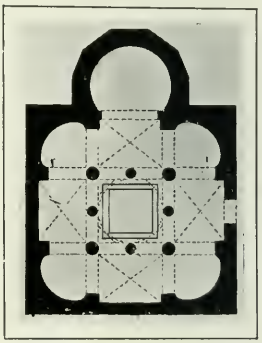

Abb. 13. Tarrasa, San Miguel. (Abart $\alpha\beta\delta$. Siehe Abb. 161, 162.)

Rückschlag machte diese Umformung der Basilika durch iranische Einflüsse, die, wie gesagt, Katalonien erreicht hatten und von dort bis nach Burgund vordrangen, ihren Weg durch Frankreich von Nordosten nach Südwesten, herrliche Spuren zurücklassend, und endigte später im äußersten Westen und Süden der Schleifenlinie, die ihren Ursprung im Orient genommen hatte (S. 112—115).

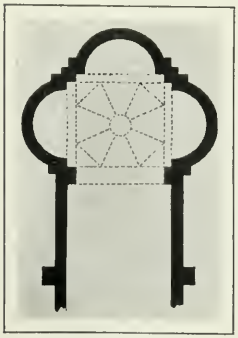

Abb. 14. Gerona, San Nicolas. (Abart α'. Siehe Abb. 166.)

In den berühmten Kirchen von Tarrasa, den rechtmäßigen Abkömmlingen der alten katalonischen Basilika von Egara, vollendet sich die Werdezeit der protoromanischen Baukunst Spaniens (S. 79 bis 82); seine romanische Baukunst entfaltet sich in ihrer vollen jugendlichen Schönheit in Santiago de Compostela (St. Jakob von Compostela, S. 113—114). Frankreich, das sich zwischen diese beiden Stadien einschiebt, übernimmt für viele Jahre die künstlerische Direktive, den natürlichen Reichtum befruchtend. Das IV. Kapitel wird auf die Geschichte dieser ersten Berührungspunkte näher eingehen. Die folgenden werden der später geleisteten Arbeit gewidmet sein, den fremden Einflüssen und dem Schaffen des nationalen Geistes

außerhalb der Grenzen, die Gebirge und Meer der Pyrenäenhalbinsel setzten.

Da ich mich hier mit dem vormohammedanischen Iranien nur in seinen Beziehungen zu Spanien und Portugal beschäftige, ist es mir unmöglich, die ungeheuren Gebiete mit einzuschließen, die aus seiner Zivilisation Nutzen zogen. Ich kann sie kaum erwähnen. Und doch würden die Beziehungen zwischen dem westlichen Asien und der Halbinsel durch ausgedehnte Untersuchungen eine wertvolle Bestätigung finden. Vor ihrem Auftreten auf dem südlichen Küstenstrich des Mittelmeers, auf seinen großen Inseln und später in Spanien, hatten in der Tat die Architektur und die mit ihr verbundene Skulptur des sassanidischen Persiens und von den Kleinkünsten die Goldschmiedearbeit, die Glasmacherei, die Keramik, die Stickerei und Weberei ihren Weg durch Indien, Turkestan, Mongolei und den äußersten Osten gemacht und hatten sich in der heutigen asiatischen Türkei, im Norden Arabiens und im koptischen Ägypten eingebürgert.

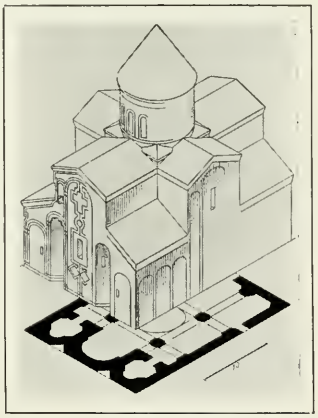

Abb. 15. Typ der armenischen Kirche. (Abart $\alpha\beta\delta$. Siehe Abb. 87; vergl. Abb. 6, 78; 11, 131; 13, 162.)

Ich habe den Wanderungen der altpersischen Kunst keine Gesamtarbeit gewidmet, ich habe aber wenigstens der Académie des Inscriptions et Belles-Lettres Arbeiten unterbreitet, in denen die Frage unter sehr verschiedenen und neuen Gesichtspunkten behandelt ist. Unter anderen findet man von meinen Studien in den „Comptes rendus“: *Die Grabpfeiler von Ya-Tchéou fou* (15. Juli 1910); *die Vase von Horiuji* (23. Juni 1911) (Abb. 57); *der Spitzbogen und die persischen Bogenrundungen mit schwachem Schub* (11. August 1911). In den „Mémoires“ (Bd. XXXVIII, 2. Teil, S. 215) behandelt das *Mausoleum von Halikarnass* den chaldäischen Ursprung des Siebenzahl-Systems und seine Verwendung bei der Wiederherstellung des berühmten Gebäudes. Weiter hat das *Journal des Savants* (1911, S. 241) eine kritische Studie der Arbeit von Miss Gertrude Bell über *Thousand and one Churches* gebracht (Abb. 84, 85; vergl. Abb. 86), in der ich gezeigt habe, wie wirksam und mächtig der Einfluß der persischen Architektur in Lykaonien war und wie er sich dort gehalten hat trotz der Einwirkung von Byzanz.

Um die Beschreibungen der Gebäude, die zu Anfang dieser Arbeit nötig sind, abzukürzen, sind die ersten orientalischen Gewölbebauten in drei Arten und neun Abarten eingeteilt worden.

Art α. Kreuzförmige Anlagen mit beherrschender Wölbung über dem Mittelraum. (Raum A des Sarvistan-Palastes, Abb. 3, 25.)

Art β. Zentralraum, in gleicher Weise eingewölbt, aber mit Umgang, der dieselbe statische Funktion übernimmt wie die Kreuzarme. (Zentralraum des Palastes von Hatra, Abb. 5, und des Kasr el-Menar, Abb. 9.)

Art γ. Hauptschiff durch Seitenschiffe gestützt. (Schiff des Palastes von Hatra, Abb. 5.)

Abart α'. Kreuzförmige Dreikonchenanlage. (Hauptraum des Mschatta-Palastes, Abb. 4.)

Abart α''. Kreuzförmige Anlage, bei der die Anbauten an den Vierungsseiten weitere kleinere Anbauten haben ohne konstruktiven Zweck für die Kuppel. (Byzantinischer Typ, Abb. 82.)

Abart β'. Vielseitiger oder kreisrunder Zentralraum mit Umgang. (Christliche Form: Heilige Grabeskirche; muselmanische Form: Kubbet es-Sachra, beide in Jerusalem, Abb. 96, 98.)

Abart γ'. Haupt- und Seitenschiffe durch Säulenarkaden getrennt. (Räume C des Sarvistan-Palastes, Abb. 3, 24, und Vorraum des Mschatta-Palastes, Abb. 4.)

Abart $\alpha\beta$. Kreuzförmige Anlage, in ein Rechteck eingezeichnet. Die Nebenräume entlasten die Pfeiler, die die Mittelwölbung tragen. (Raum B des Sarvistan-Palastes, Abb. 3, 27.)

Abarten $\alpha\beta\gamma'$ und $\alpha'\gamma'$. Typ der christlichen Kirche mit Hauptschiff, Seitenschiffen und Chorhaupt. (Räume C und B des Sarvistan-Palastes, Abb. 3, und Zentralräume des Mschatta-Palastes, Abb. 4.)

Abart $\alpha\beta\delta$. Abart $\alpha\beta$, unter Hinzufügung einer Apsis δ, einer Vorhalle gleich denen des Sarvistan-Palastes (Abb. 3), und zweier Anbauten seitlich der Apsis. Typ einer großen Zahl christlicher (Abb. 11, 13, 115, 162, 231) oder muselmanischer (Abb. 15) Sakralbauten, von denen die armenische Kirche (Abb. 15) eine schematische Darstellung gibt. (Weiteres Beispiel das Praetorium von Phaene, Abb. 6, 78.)

Abart $\alpha\beta'\delta$. Hinzufügung einer Apsis δ zur Verbindung $\alpha\beta'$ (St. Georg von Ezra, Abb. 7, 79.)

Abb. 16. Ansicht gewölbter persischer Häuser

SPANIEN

KAPITEL I

Persische Kunst unter den Sassaniden

Trompenkuppel; äußerer Strebepfeiler; Strebebogen; Überhalbkreisbogen; protogotisches Rippengewölbe — Kriegsarchitektur — Bauten öffentlicher Nutzbarkeit — Flachreliefs — Malerei — Kleinkunst — Römische Gewölbearchitektur — Gewölbebauten Zentralsyriens.

Der Boden Persiens bringt kein Bauholz hervor. Da jedoch das Klima wechselnd ist, im Sommer glühend heiß, im Winter sehr kalt, haben die Bewohner frühzeitig gelernt, Kuppeln und Tonnen zu wölben und sie ohne Hilfe von Bogenrüsten hochzuführen.

Der Ahne persischer Gewölbebauten, der Palast von Firuz-Abâd, befindet sich in Farsistan südöstlich von Schiraz (Abb. 2, 17). Seine mächtige Baumasse — 105 : 55 m — beherrscht einen gewaltigen Umkreis. In der Mitte der Fassade öffnet sich eine Halle von 27,40 m Tiefe und 13 m Breite, die von vier rechteckigen Räumen flankiert ist. Jenseits befinden sich drei quadratische Hallen — 14 m breit und mehr als 23 m hoch — dann, in der Achse, ein großer Hof, der den Nebenräumen Licht gibt.

Die rechteckigen Hallen sind mit Tonnen eingewölbt; die drei viereckigen Hallen sind von elliptischen Trompenkuppeln bedeckt. (Abb. 18, 22).

Abb. 17. Palast von Firuz-Abâd, Wiederhergestellte Hauptfassade. (Nach einer Zeichnung des Verfassers.)

Hauptmerkmale sind diese: einfache und großzügige Anlage, die an den mächtigen Eindruck achämenidischer Paläste erinnert und mit der Rohheit der Arbeit kontrastiert; rhythmische Anordnung der elliptischen Kuppeln in einer Achse, deren frühe Beispiele man aus Ägypten kennt; Trompenkuppeln; Arkaturen in der Form blinden Fensterwerks, die den Eingang einfassen und den oberen Teil der Fassade schmücken (Abb. 17); Mauerverstärkungen, die aus Arkaden auf Pilastern mit Halbsäulenvorlagen bestehen, gleichzeitig die äußeren Mauerflächen schmückend; Kapitelle nur aus Deckplatte bestehend; Türen und Nischen der großen Hallen (Abb. 20, 22), deren Halbkreisbogen, manchmal Überhalbkreisbogen (Abb. 97), sich mit den zierlichen Profilierungen griechischen Stils und einer Umrahmung ägyptischen Stils verbindet, die den Türrahmungen persepolitanischer Paläste gleicht (Abb. 21); Kranzgesims aus doppelter Leiste und einem Band in Sägezahnschnitt (Abb. 18, 20). Die Standfestigkeit der Gewölbe wird entweder durch die Anordnung der angrenzenden Bauten erreicht oder durch dicke Mauern, in die tiefe, mit Tonnen überwölbte Nischen hineingelegt sind (Abb. 19). Dadurch wird der Druck der Gewölbe auf die inneren Mauerflächen verteilt, die äußeren Mauerflächen dagegen fangen den seitlichen Schub auf.

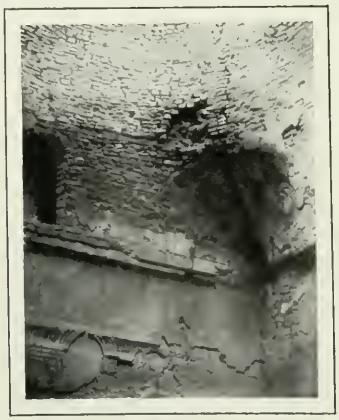

Abb. 18. Palast von Firuz-Abâd, Trompenkuppel der großen Säle.

Der Vergleich dieses Baus mit sicher datierten parthischen Bauten, wie der Palast von Hatra (Abb. 5) und der Tempel von Kingawar, weiter unten beschrieben,

ferner die Verwendung eines jener ägyptischen Motive, die in Persien durch die Achämemiden eingeführt, nach ihrem Fall aber endgültig aufgegeben wurden, beweisen, daß der Palast von Firuz-Abâd schon vor dem Durchzug Alexanders stand. Gegen diese chronologische Begrenzung kann man nicht die vorhandene Kuppel anführen, da ihre sehr frühe Ausführung durch ein assyrisches Flachrelief (Abb. 23) und durch die Beschreibung einer Reise nach Babylon von Apollonius von Tyana (Philos. I, 25), nach ihm von Strabo (Philos. XVI, 1, 5) belegt wird, außerdem dadurch, daß gegen das 2. Jahrhundert vor Chr. Trompenkuppeln in Bamian zwischen Persien und Indien nachgebildet wurden. Noch viel weniger kann man die Zeit seiner Entstehung auf die Sassanidenepoche zurückführen. Abgesehen davon, daß die Gewölbekonstruktion unter deren Herrschaft sich vervollkommnet hat (vergl. S. 12—16), daß ferner der sassanidische Stil durchaus von dem achämenidischen Stil verschieden ist (vergl. S. 23), kommt es auch nie vor, daß ein fremdes und so charakteristisches Ornament wie die Türrahmungen von Firuz-Abâd in dem Lande, in das es eingeführt wurde, wieder aufgenommen wird, nachdem man es mehr als sieben Jahrhunderte lang nicht verwendet hatte.

Abb. 19.
Palast von Firuz-Abâd, Außenansicht. Strebepfeiler, Mauernischen. Kuppeln der großen Säle.

Abb. 20. Palast von Firuz-Abâd, Eingänge zu den großen Sälen. Türrahmungen in persepolitanischem Stil.

Der Palast von Hatra — rechtes Tigrisufer, 140 km von Môsul — entspricht einem Stadium der persischen Baukunst vor 116 nach Chr., wo er ohne Erfolg von den Truppen des Trajan belagert wurde. Er nimmt den Mittelpunkt einer kreisförmigen Umwallung von assyrischem Typ, deren Durchmesser

2100 m beträgt, ein. Diese besteht aus einer Vormauer, einem Graben und einem Mauerzug, der von 42 Türmen flankiert wird.

Abb. 21. Persepolis, Eingang des kleinen Darius-Palastes.

Der Palast bietet nach vorn eine Reihe unter einander verbundener Räume. An einen solchen Vorraum schließt sich weiterhin eine quadratische Halle an. Sie war ursprünglich von einer Kuppel oder einem Kreuzgewölbe überspannt und von einem Umgang umgeben. Dies ist die reifere Anordnung, wie sie in Farsistan erschien. Die Mauern, die die Widerlager bilden, zeigen eine übermäßige Dicke oder sind durch äußere Strebepfeiler verstärkt. Auf die ägyptisch-persepolitanische Ausschmückung des Firuz-Abâd-Palastes folgte hier die nicht mehr reingriechische Ausschmückung, die unter der Regierung der asarkidischen, auf ihre hellenistische Kultur eitlen Herrscher sich ausbildete zusammen mit einigen neuen Ornamenten: Köpfe in Flachrelief auf den Gewölbsteinen der Bogen und auf den Steinschichten der Pfeiler, Friese aus Weinlaub mit Bogenlinien umzeichnet, Pfeiler mit Akanthus-Blättern gekrönt.

Abb. 22. Palast von Firuz-Abâd, Wiederhergestellter großer Saal. (Nach einer Zeichnung des Verfassers.)

Die Fortschritte der Baukunst und das endgültige Verschwinden jeglicher Anklänge an den ägyptischen Stil verweisen den Hatra-Palast auf eine viel jüngere Zeit als den Firuz-Abâd-Palast, und demgemäß letzterem die Zeit, die ich festsetzte. Die Erforschung des Hatra-Palastes gibt zu einer weiteren Bemerkung Anlaß. Seine Ausschmückung, verglichen mit dem dorischen Tempel von Kingawar im Herzen Mediens und den geometrischen Ornamenten persischen Stils am Tempel von Baalbek lassen Verbindungen erkennen, die unter der Regierung der Parther zwischen dem iranischen Osten und dem griechisch-römischen Westen bestanden. Diese Verbin-

dungen hatten eine Mischkunst, die hellenistische Kunst, zur Folge, deren Heimat Kleinasien war. Rom spürte ihren Einfluß, lange ehe die byzantinische Kunst entstand. Sie drang nicht allein in das koptische Ägypten ein, sondern bis in das Herz des Hedschâz, wo sie sich mit dem persischen Einschlag aus der Regierungszeit der Achämeniden vermischte. Interessante Beispiele dieser zusammengesetzten Motive bieten die nabatäischen Gräber von Hegra.

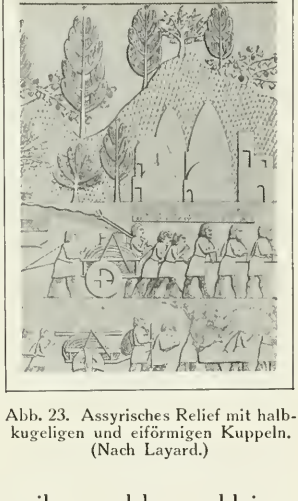

Abb. 23. Assyrisches Relief mit halbkugeligen und eiförmigen Kuppeln. (Nach Layard.)

Die Grabkammern von Warka gehen ebenfalls auf die Zeit der Parther zurück. Sie bieten dasselbe Gemisch persischer und griechisch-römischer Motive. Man findet dort außerdem Lichtöffnungen in durchbrochener Steinarbeit mit Kreisverschlingungen und geometrischen Mustern, dann dekorative Malereien auf Mauern und Säulenschäften, die rote, grüne, gelbe und schwarze Stäbchen aneinander ordnen. Dann besitzt ein Bauwerk, das älter als die Gräber ist, Mosaiken, welche aus kleinen gebrannten Erdkegelchen bestehen, die mit der Spitze in einen Wandbewurf aus Erde eingedrückt sind, und die einzig durch Einwirkung des Feuers gelb, rot und schwarz gefärbt sind.

Der sassanidische Palast von Sarvistan (zwischen Schiraz und Firuz-Abâd) zeigt Portale, eine große quadratische Halle, zwei Galerien und verschiedene Räume an der Rückseite des Gebäudes (Abb. 3, 25). Die Mauern sind aus Bruchstein, die Gewölbe aus Backstein. Die gemauerten Säulen haben an Stelle des Kapitells eine quadratische Platte (Plattenkapitell, Abb. 24, 27). Das Kranzgesims besteht aus flachen Bändern und Sägezahnschnittleistchen (Abb. 28). Die großen Bogenrundungen sind, gleichgültig gegen ihren konstruktiven Zweck, elliptisch. Die quadratischen

Abb. 24. Palast von Sarvistan, Galerie C (Abart γ'). Tonnengewölbe. Strebepfeiler auf Säulen. Trompenhalbkuppeln.

Räume A, B und der äußerste Teil der Galerie C′ sind mit elliptischen Trompenkuppeln (Abb. 25, 28) und mit Trompenhalbkuppeln (vergl. Abb. 25) eingedeckt; die länglichen Räume tragen Tonnen. Die Standfestigkeit der Gewölbe wird entweder durch die verschiedenen Anbauten erreicht, oder durch mächtige Mauern, in die nischenartige Vertiefungen hineingelegt sind. Die Vertiefungen wirken sehr nachdrücklich auf die innere Ausgestaltung ein. Sie bestehen in den Kuppelräumen aus tiefen Bogen, deren Ansätze bald auf vollen Widerlagern ruhen — Anordnung A (Art α, Abb. 3) — bald auf Widerlagern, die oben massiv sind, unten aber von kleinen Wölbebogen und von Säulen, die von den Mauern losgelöst sind, getragen werden — Anordnung B (Abart $\alpha\beta$, Abb. 3, 27) — und in den Galerien C aus Halbkuppeln, eingewölbt mit Trompen in der Form der geriefelten Schale der Kammuschel, und auch sie wieder getragen von kleinen Wölbebogen und losgelösten Säulen (Abart γ', Abb. 3, 24). Durch die Halbkuppeln, die bei dem Bau der beiden seitlichen Schiffe verwandt sind, wird der Schub der Tonnen teilweise auf Strebepfeiler abgeleitet und weiterhin durch den Gegenschub der Halbkuppeln, die wie Strebebögen wirken, aufgehoben. Dies ist ein großer Fortschritt gegen die protoromanische Lösung von Firuz-Abâd und Hatra; hier liegt der Keim der Gotik.

Abb. 25. Palast von Sarvistan, Rechte Seitenfassade.

Abb. 26. Kasr Kharâneh. Hinten im Saal Trompenhalbkuppel.

Die persischen Architekten machten nicht auf halbem Wege Halt. Ich habe in der Tat im Nordwesten Susas am Ufer der Kercha einen anderen sassanidischen Palast, den Tâk-i-Iwân, entdeckt, der aus einer langen Galerie in kunstvoller Struktur bestand, die geradezu eine Offenbarung war. Das Schiff, welches in der Mitte eine Kuppel überragte

(Abb. 31), ist in Joche eingeteilt durch breite Gurtbogen, zwischen denen Tonnen senkrecht zur Längsachse des Gebäudes liegen, während die Schildwand, deren Schildbogen ein richtiges Rippenprofil zeigt, sehr dünn und von Fenstern durchbrochen ist (Abb. 30, 31, 32, vergl. Abb. 26). Gurtbogen und herbe Rippenprofile, leichte Füllungen zwischen den Gurtbogen, Zusammenfassung der verschiedenen Kräfte des Gewölbeschubs und Auffangen ihrer Resultante auf bestimmten Widerlagern, ferner dünne Schildwände zwischen den Gurtbogen und Fensteröffnungen unter profilierten Schildbogen dort, wo der Gewölbeschub nicht wirksam ist: ist dies nicht, Zug für Zug, das Programm der zunächst unentwickelten Rippengewölbe, welche die Architekten im Abendland einführten, und welche sie einige acht oder neun Jahrhunderte später zu so hoher Vollkommenheit brachten? Weiter ist bemerkenswert, daß der Tâk-i-Iwân aus großen Backsteinen chaldäisch-persischen Formats gebaut ist, daß die Querwölbebogen aus dünnen Platten und demgemäß ohne vorherige Einrüstung hergestellt sind, daß die Gurtbogen aber durch horizontale Steinschichten bis zum Bruchpunkt hochgeführt sind, um die Bogenrüstung möglichst zu beschränken.

Abb. 27.
Sarvistan, Saal B (Abart $\alpha_1\beta$).
Bogen auf Säulen und Umgang.

Von dem Palast von Ktesiphon, dem Tâk-i-Kesrâ (gewölbter sassanidischer Palast), in einem Knie des Tigris gelegen, waren 1882 nur noch die 92 m lange Fassade — seitdem ist die Hälfte eingestürzt —, ein riesiges, mit einer elliptischen Tonne eingedecktes Schiff, 26 m breit, 48 m lang, 34 m hoch, und die Reste von acht seitlichen Räumen vorhanden, die das Hauptschiff stützten

Abb. 28. Sarvistan,
Raum A. Trompenkuppel.

(Abb. 34, 36, 37). Die Fassade wird durch hervorstehende Grate verstärkt, welche sechs Etagen von Säulenarkaden durchziehen, die einem Mauerkern aufliegen, der sich nach oben verjüngt. Die Säulen haben keine Kapitelle, sind in der Regel gekuppelt und liegen einem Pilaster von prismatischem Durchschnitt vor. Die Bogen zeigen die gleiche Gliederung wie die tragenden Säulen und Pfeiler. Die Spitzbogen und die Überhalbkreisbogen einiger Arkaden, ebenso die Vielpaßdekoration des Hauptbogens verdienen erwähnt zu werden (Abb. 29, 34). Das Gebäude ist aus Backstein. Die Haupttonne wurde trotz ihrer großen Ausdehnungen ohne Einrüstung gewölbt. Man führte sie durch horizontale Steinschichten bis zum Bruchpunkt hoch. Darauf mauerte man kleine Bogen aus flachgelegten Ziegeln, die allein durch den Mörtel festgehalten wurden (Abb. 29, 34; vergl. Abb. 26). Auf diese bleibende Bogenrüstung legte man weitere Schichten, wobei die Ziegel wie gewöhnlich radial gestellt wurden.

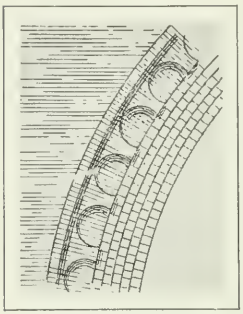

Abb. 29.
Tâk-i-Kesrâ, Archivolte mit Pässen. (Nach einer Zeichnung des Verfassers.)

Der Palast von Mschatta (Abb. 4, 46), 60 km von der Mündung des Jordan in das Tote Meer zeigt die seltene Dreikonchenanlage $\alpha' \gamma'$ der iranischen Grundrisse. Der quadratische Hauptraum wird auf drei Seiten von gewölbten Halbkreisnischen und auf der vierten von einem tonnengewölbten Hauptschiff mit ebensolchen Seitenschiffen abgeschlossen. In Kharâneh (Abb. 1, 26) und in Tuba (Abb. 38), die in der Umgegend von Mschatta liegen, gibt es mehr oder weniger zerstörte Bauten, die nahe Beziehungen zu den gewölbten Palästen von Farsistan haben. Die einen wie die anderen scheinen in die Zeit zurückzugehen, da das Land vom sassanidischen Persien abhing (S. 30).

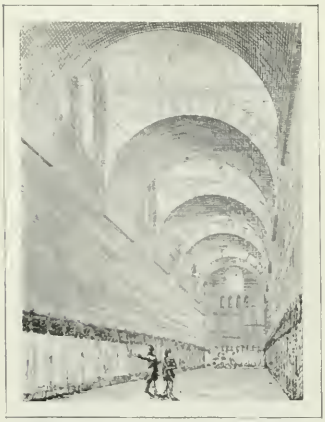

Abb. 30. Tâk-i-Iwân, Wiederhergestellte Galerie. (Urtyp des Schiffs von Saint-Philibert von Tournus [Abb. 216] und der Rippengewölbe.)
(Nach einer Zeichnung des Verfassers.)

Das Schloß von el-Okhaïdher, in der Nähe von Kerbela (rechtes

Euphratufer), wird von einem quadratischen Wall von 170 m Seitenlänge umschlossen, der in seiner Ausdehnung an die Umwallungen von Mschatta und Kalèh-i-Chosru erinnert. Das Schloß selbst ist fast quadratisch, 78 zu 90 m. In seiner Bauart hat das Gebäude viel Gemeinsames mit dem Tâk-i-Kesrâ, dem Sarvistan-Palast und dem Kasr Kharâneh: Backsteingewölbe, elliptische Tonnen, in horizontalen Steinschichten bis zum Bruchpunkt hochgeführt und im oberen Teil ohne Einrüstung eingewölbt, Plattenkapitelle, Säulenarkaden, profilierte Archivolten, Halbkuppeln auf Trompen. In dem großen Eingangsraum — 21 m breit — ruht der Ansatz einer elliptischen Tonne auf Arkaden, die sich auf schwere gemauerte Säulen mit Plattenkapitellen stützen (Abb. 32). Erwähnt seien die muschelartig geriefelte Einwölbung über der Haupttür und — diese Einzelheit ist wichtig! — die äußeren Strebepfeiler, welche die Mauern gegen den Schub befestigen. Zusammen mit den Tonnen und Kuppeln, den elliptischen, Rund- und Lanzettbogen, besitzt das Schloß von el-Okhaïdher ein Kreuzgewölbe und Arkaden, wo die Form des persischen Spitzbogens aus vier verschiedenen Zirkelschlägen zum ersten Mal erscheint (S. 31). Da ein so bedeutender Bau sicher in einer Zeit großen Wohlstands unternommen wurde, da zahlreiche Beziehungen ihn geradewegs mit sassanidischen Bauten verbinden, muß er aus dem Ende des 7. Jahrhunderts stammen. Er wurde zweifellos für einen der Persien tributpflichtigen Fürsten von Hira oder für einen der persischen Statthalter nach 605 gebaut, als Jemen, Hadramaut, Mahra und Oman dem König Chosroës II. (590–628) gehorchten.

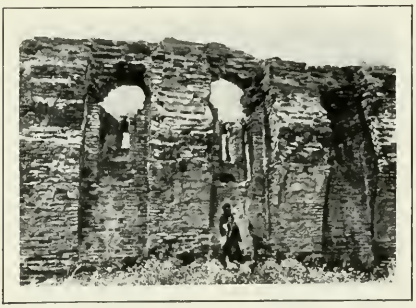

Abb. 31. Tâk-i-Iwân. Gurtbogen, Rippen, Fenster, Ansatz der Wölbebogen.

Abb. 32. Schloß von el-Okhaïdher, Vorraum vom Innern aus gesehen. (Abart γ'.)

Der Tâk-i-Bostân (auf dem Wege von Hamadan nach Kermancha) ist eine gewölbte Halle, die in den Felsen hineingehauen ist. Die mit Lorbeerrelief geschmückte Archivolte des Hauptbogens und die geflügelten Siegesgöttinnen der Zwickelflächen verraten abendländische Formgebung. Dagegen haben die Kapitelle wieder die ungebräuchliche Gestalt eines Trapezes (Abb. 35). Auf ihren vier Flächen sind charakteristische Ornamente sassanidischen Stils und göttliche oder königliche Halbfiguren eingemeißelt. Außerdem zeigt die Deckplatte winzige Arkaden auf gekuppelten Säulen mit Basis und Kapitell aus quadratischer Platte, während die Fläche zwischen den Arkaden mit jener Muschelform geziert ist, die in Sarvistan und in el-Okhaïdher bemerkt wurde (S. 14, 17, 23, 47).

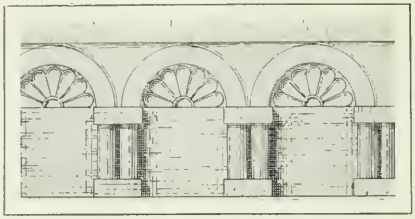

Abb. 33. Deckplatte der Kapitelle Abb. 35.

Die sassanidischen Bauwerke, deren Beschreibung übrig bleibt, gehören demselben Typ wie die vorigen an. Sie sind darum nicht weniger lehrreich, die einen ihrer Ausdehnung, alle der Motive ihrer Ausschmückung wegen. Dies sind Kalèh-i-Chosru, Kasr-i-Schirin und die Ruinen von Ha-uch Kuri, Schirwan und Derrè-i-Schahr, im Norden Susianas gelegen, in den westlichen Provinzen des heutigen Persiens.

Abb. 34. Tâk-i-Kesrâ, Einzelheit der Wölbung.

Die Ruinen von Schirwan und Derrè-i-Schahr sind nur noch Trümmerhaufen, die aber einige merkwürdige Reste bewahrt haben. Hier ein Fenster, dort einige Treppenstufen, weiter einige Bruchstücke von Verzierungen, ein ornamentierter Säulenschaft lassen Einzelheiten und Dekoration erkennen. In Derrè-i-Schahr und in Ha-uch Kuri befinden sich wirkliche Kreuzgänge mit gewölbten Arkaden. Hinter den Arkaden von Derrè-i-Schahr liegen gleichfalls gewölbte Zimmer wie an den Höfen der meisten persischen Moscheen und Karawansereien.

Einige tausend Meter nördlich Mschattas steht der Palast von

Rabbat-Ammon, der unter die sassanidischen Bauten der letzten Periode zu rechnen ist. Der Haupthof mit einem Vorraum ist von drei jener offenen Hallen umschlossen, die in Persien unter dem Namen Talar bekannt sind. Die Talaren tragen Halbkreiskuppeln auf Trompen. Die mit Blendarkaden auf gekuppelten Säulen geschmückten Fassaden, die Säulen mit einfacher Deckplatte und die abwechselnd aus antikem Zahnschnitt oder Sägezahnschnitt bestehenden Archivolten sind die gewöhnlichen. Andererseits zeigen die großen Bogen statt elliptischer die Lanzettform, während der Überhalbkreisbogen von Firuz-Abâd und Ktesiphon in den dekorativen Arkaden auftritt. Wie das blinde Fensterwerk von Kasr Kharâneh (Abb. 1) sind dann die Arkaden des Erdgeschosses mit zartgemeißeltem Relief geschmückt, in dem die Weinrebe und das heilige Homa (der heilige Baum) bald frei, bald in Vierpässe eingelassen erscheinen.

Abb. 35. Kapitelle des Tâk-i-Bostân.

Sehr frühzeitig hatten die chaldäischen Kriegsingenieure erkannt, daß die Sicherheit einer Festung nicht allein von der Höhe und Dicke ihrer Mauern abhinge, und hatten daher die Befestigungswerke unter folgenden Gesichtspunkten entworfen und aufgeführt:

1. den Angreifenden zu zwingen, eine Reihe von Hindernissen zu nehmen, die von gedeckten Schutzwehren verteidigt wurden,
2. jedes Stück für seine eigene Verteidigung wie für die Verteidigung nächstliegender Punkte sorgen zu lassen;
3. weder am Fuße der Mauern, noch in den vor- oder zurück-

Abb. 36. Tâk-i-Kesrâ.

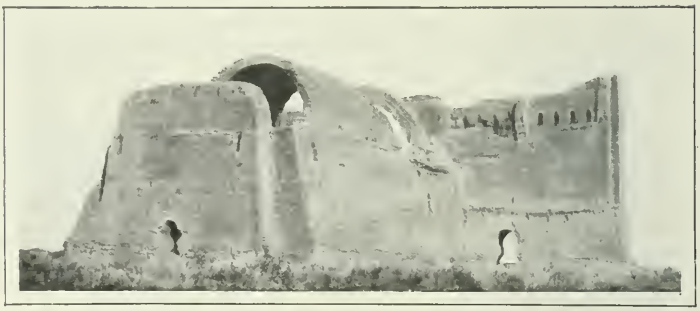

Fig. 37. Tâk-i-Kesrâ, Seitenansicht der Tonne.

springenden Winkeln des Umrisses einen Punkt zu lassen, der nicht wirksam von den Wurfgeschossen der Festung bestrichen werden könnte.

Die Assyrer und Perser übernahmen und vervollkommneten diese Befestigungsart. In Susa z. B. habe ich drei mächtige konzentrische Umwallungen aufgedeckt, die einen ungeheuren Graben und zweifellos eine Vormauer vor sich hatten (vergl. Abb. 41). Die Umrißlinie ist zickzackartig mit vorspringenden rechteckigen Türmen. Der Durchschnitt der Mauer zeigt Kasematten und am Fuß Abschrägungen, um die Wurfgeschosse abprallen zu lassen. In Kalat Schergât (Assur) haben die deutschen Gelehrten stark geneigte Schießscharten entdeckt, die in Verbindung mit dem Zinnenwerk, wie man es auf assyrischen Reliefs sieht, dazu dienten, den Mauerfuß mit Wurfgeschossen zu bestreichen. Diese Anlagen sind so ausgezeichnet, daß sie im Abendland wie im Morgenland bis zur Erfindung des Schießpulvers nachgeahmt wurden, und daß selbst noch zur Zeit Vaubans die Hauptgesichtspunkte der chaldäisch-persischen Verteidigungsanlagen die Kriegsarchitektur leiteten. Kaum braucht man zu sagen, daß die Festungen der Sassaniden ganz an die Festungen ihrer Vorgänger sich anschließen. Vor allem erbringt das Schloß von el-Okhaïdher den Beweis. Hier findet man alle in

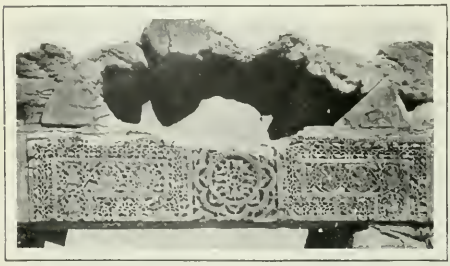

Abb. 38. Kasr Tuba, Türsturz.
In der Mitte Achtpaß mit achtstrahligem Stern.

Susa und Ninive geschaffenen Vervollkommnungen. Nach der Niederlage, die Schapur (240—272 n. Chr.) dem Kaiser Valerian beibrachte, hatten die Perser eine große Anzahl Gefangener. Der Überlieferung nach sollen unter ihnen Ingenieure gewesen sein, die bei dem Bau der Brücken von Dizful und Schuschter halfen (Susiana). Die Brückenpfeiler von Dizful, die alle noch stehen, verraten wirklich abendländischen Einfluß (Abb. 40). Aber in Schuschter scheint die Unregelmäßigkeit der Staubrücke (600 m lang) ihn auszuschließen (Abb. 39).

Abb. 39. Sassanidische Brücke von Schuschter (Bogen erneut).

Die Arbeiten nun, die ein ganz sicheres Zeugnis zugunsten des Wissens und der technischen Geschicklichkeit der Perser ablegen, sind jene ungeheuren unterirdischen Wasserleitungen (Canots auf persisch), die schon den Geschichtsschreibern des klassischen Altertums bekannt waren. Der sehr starken Durchlässigkeit der oberen Schichten wegen mußten sie tief in den Boden des hügeligen Geländes getrieben werden, um das Grundwasser abzufangen und es in leichter Neigung bis zur Oberfläche zu leiten. Einige dieser Canots liegen zu Anfang 60—70 m unter dem Boden und haben eine Länge von 80—90 km. Wir führen noch die Ab- und Zuleitungskanäle an, die in Schuschter durch den Felsen gebohrt waren, um die Wasserläufe flußaufwärts und flußabwärts in Verbindung zu bringen und den durch die Stauung geschaffenen Wasserfall auszunützen, ferner die Wasserleitung, die mit Süßwasser den Palast von Kasr-i-Schirin speiste und weiter die Brunnen, welche in den Fels gegraben waren, um die Besatzungen

Abb. 40. Sassanidische Brücke von Dizful (Bogen erneut).

der Festungen mit Wasser zu versorgen, welche den hochgelegenen Paß von Schiraz verteidigten. Endlich sei noch der Bergstraßen in den Zagros gedacht, die zum Teil hinter Stützmauern mit Strebepfeilern aufgefüllt wären und oben eine Brüstung hatten.

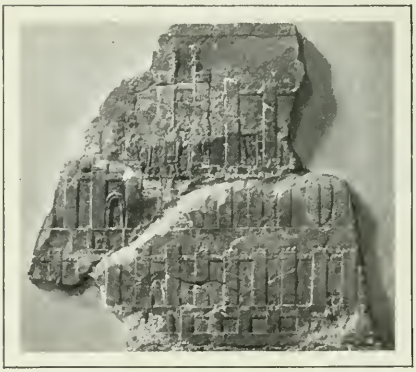

Abb. 41. Relief des Palastes von Sargon. Assyrische Festung mit mehreren Mauerringen (Paris, Louvre).

Rundplastiken, die auf die Zeit der Sassaniden zurückgehen, sind selten und unwichtig. Dagegen haben die Felsen-Flachreliefs hervorragenden Wert. „Ardaschûr Pabakân seinem Sohn Schapur die Krone übergebend" (Abb. 42) und der „Triumph Schapurs über Valerian" (Abb. 43) sind von erhabener Größe. Die „Belehnung des Cyriades", welcher von Schapur über die römische Armee gestellt wurde, ist ein wohlgruppiertes Stück von feiner Zeichnung und geschickter Modellierung. Ein „Kampf eisengepanzerter Reiter" zeichnet sich durch den Schwung der Komposition aus (Abb. 44) und die feierliche „Einsetzung einer Königin" durch die seltene Darstellung einer persischen Prinzessin (Abb. 45). Die meisten dieser Skulpturen befinden sich in Naksch-i-Rustem bei Persepolis unter den Gräbern der Achämeniden; andere in Schapur, auf dem Weg von Schiraz zum persischen Meerbusen. Auch der Tâk-i-Bostân (Abb. 49, 60) hat Flachreliefs, die Chosroës II. (590—628) in Kriegsrüstung und Jagdszenen darstellen.

Abb. 42. Überreichung der königlichen Insignien. Relief von Naksch-i-Rustem.

Auf diesen verschiedenen Werken sind die Perser an Mitren und ungeheuren Turbanen, großen Hosen, umfangreichen Perücken und an dem Kosti

(ritueller Gürtel, Yaçna IX, 81) kenntlich. Die flatternden gemusterten Enden dieses besonderen Kleidungstücks und auch die beiden Schwingen, eine Vereinfachung des Ferwer oder geflügelten Genius, der Halbmond (Mâhru-Gestalt des Mondes) und die Sonnenscheibe, die bei den letzten Monarchen die königliche Kopfbedeckung krönen, sind gleichfalls für die sassanidische Kleidung bezeichnend (Abb. 44, 48, 51, 52, 64).

Abb. 43. Triumph Schapurs über Kaiser Valerian. Relief von Naksch-i-Rustem.

Keine dieser Skulpturen hat Anklänge an persepolitanische Motive. Viel eher gleichen sie römischen Flach-Reliefs. Sogar Einflüsse Ägyptens, das das achämenidische Königtum beschützte, machen sich geltend in der Darstellung von Siegesgöttinnen und geflügelten Liebesgöttern, die griechisch-römischen Vorbildern nachgearbeitet sind. Wirklich erinnert sich das sassanidische Persien seiner Vergangenheit nur darin, daß der Kultus die Überlieferung einer ungeheuerlichen Tierwelt bestehen läßt, und selbst in diesem Fall sind Stil und Wiedergabe gründlich von achämenidischer Darstellung verschieden. Der Bildhauer des Ornamentwerks hat eine unverkennbare Vorliebe für geometrische Muster aus Polygonen und Kreisen (Abb. 38, 48, 49), für Laubwerk, Blumen, Weinreben, das heilige Homa (Abb. 1, 53, 55, 58), den Feueraltar (Abb. 50, 51), den Kosti, den Ferwer, den Mâhru (Abb. 44, 48, 51, 52, 64), die geflügelten, oft gegenständigen Ungeheuer (Abb. 54, 57—59, 63, 64, 212, 213), die gestreifte Muschel (Abb. 24, 33, 35) und Bandgesimse und Archivolten aus Sägezahnschnitt (Abb. 1, 18, 20, 24, 26, 28).

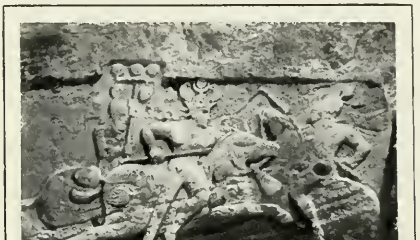

Abb. 44. Reiterkampf. Relief von Naksch-i-Rustem.

Gewöhnlich ist der Ornamentist zurückhaltend — eine Ausnahme macht Mchatta (Abb. 46, 47) und scheinbar Tuba (Abb. 38) — immer aber ziseliert er den Stein oder Gips, sich scheinbar die Stickerei zum Vorbild nehmend.

Abb. 45. Sassanidisches Königspaar. Zwischen den Herrschern der Erbprinz. Relief von Naksch-i-Rustem.

Mas'udi (Buch der Verkündigung) spricht von den wunderbaren Werken — zweifellos Fresken, welche die prachtvollen Paläste der Sassaniden schmückten, und will im Jahre 303 nach der Hedschra (915 n. Chr.) ein sehr schönes Manuskript gesehen haben, das 27 Porträts sassanidischer Monarchen enthielt (25 Prinzen und 2 Prinzessinnen), 190 Jahre früher nach Originalen ausgeführt, die beim Tode des Modells gemalt waren. Diese Nachrichten, verglichen mit dem, was sich aus der Gegenüberstellung von sassanidischen Geweben (Abb. 59—64), Elfenbeinarbeiten (Abb. 201, 202, 203) und Stoffen (Abb. 212, 213) aus der Zeit der Omaijaden und der ersten Abbassiden ergibt, beweisen, daß auch die morgenländische Malerei und Miniaturmalerei sich eng an die persische Kunst der ersten Jahrhunderte unserer Zeitrechnung anschließen. Der unbekannte Herausgeber der Chronik „Mojdmal el tewarikh" (gegen 1140 n. Chr.) führt auch ein Werk an „Porträts sassanidischer Monarchen", wo alle Prinzen der Dynastie dargestellt sind.

Abb. 46.
Palast von Mschatta, Gesamtansicht.

Gravierungen auf hartem Stein sind sehr zahlreich. Die einen dienten als Siegel, die anderen wurden bei Goldschmiedearbeiten wie der berühmten Schale des Chosroës verwandt. In Gold eingefaßt verteilen sich bei dieser Schale gravierte Steine mit Blumendarstellungen auf drei konzentrische Reihen, abwechselnd rot und weiß. Zwischen sie sind blaßgrüne sphärische

Vierecke eingefügt. In der Mitte ist der König dargestellt auf einem Thron, den geflügelte Löwen stützen.

Die Dareiken und parthischen Münzen waren durch Griechenland beeinflußt worden. Unter den Sassaniden nehmen die Münzen nationalen Charakter an. Auf der Vorderseite das Porträt des Königs, in einen Perlrand eingefaßt; auf der Rückseite der von Magiern bediente Feueraltar. Die Münzen sind gut von Schapur (240—272) bis zum Anfang des 6. Jahrhunderts (Abb. 50, 51), dann verschlechtern sie sich bis zur Karikatur unter der Regierung Chosroës II. (590—628). Während der ganzen Sassanidenzeit bleiben sie sehr dünn.

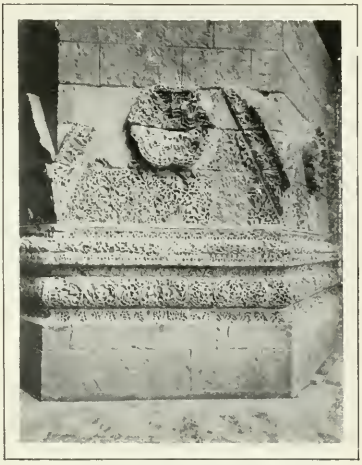

Abb. 47. Palast von Mschatta, Einzelheit der Grundmauer.

Auch die Silberarbeiten — Vasen, Henkelkrüge, Schalen, Schüsseln (Abb. 52—57) — sind mit Skulpturen geschmückt, die Darstellungen von Menschen, Tieren und heimischen Pflanzen mischen.

Fayenceverkleidungen scheinen bei den Sassaniden nicht sehr gebräuchlich gewesen zu sein. Jedoch haben unsere Ausgrabungen in Susa Töpferwaren ans Licht gefördert, die grün, gelb, weiß, grau und blau glasiert sind. Es sind Schalen, Henkelkrüge, Näpfe, Vasen, Amphoren, kleine Modelle von Feueraltären, die auf die ersten Jahrhunderte unserer Zeitrechnung zurückgehen. Ob wohl die Einführung der dekorativen Malerei, des Backstein- oder wahrscheinlich auch des Glasmosaiks, die Verwendung von Tapisserien und ge-

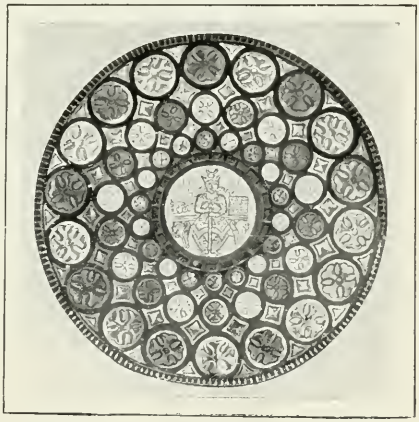

Abb. 48.
Chosroës-Schale (Paris, Nationalbibliothek).

stickten Wandbespannungen Schuld sind an der Vernachlässigung der Fayence? Vielleicht fand man sie zu kostspielig für bescheidene Einrichtungen und zu gewöhnlich für die Königspaläste (S. 91).

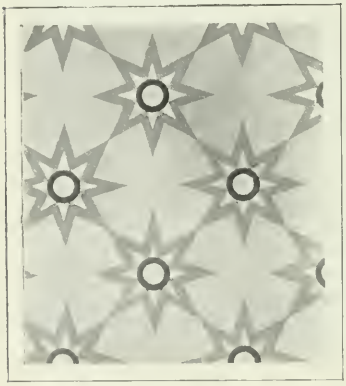

Abb. 49. Gewebe. Geometrische Muster nach den Reliefs des Tâk-i-Bostân.

Aus der Sassanidenzeit gibt es einige Kristallgegenstände, die von großer Geschicklichkeit zeugen. Hierzu gehören die Schale des Chosroës (Abb. 48), eine Schale gleicher Art, in den Ruinen von Susa entdeckt, einige Parfümfläschchen aus durchsichtigem Glas, andere undurchsichtig, geädert, grün, gelb und dunkelblau. Außer den verschiedenen Glasarten verstanden die Perser die Herstellung des Emails. Einen glänzenden Beweis bietet ein goldener Henkelkrug mit Zellenschmelz (Abb. 58).

Lange waren die sassanidischen Gewebe nur durch den märchenhaften Ruf ihres Reichtums und ihrer Schönheit bekannt. Die Patrizier von Rom und von Byzanz begingen Torheiten, um sie sich zu verschaffen, und als das Heer des Heraclius Chosroës II. besiegt hatte und als neun Jahre später Ktesiphon in die Hände der Araber fiel, erbeuteten die Sieger eine ungeheure Menge von Teppichen und Seidenstoffen, die mit Gold und Silber durchwirkt und reich mit Gemmen und Perlen verziert waren.

Abb. 50. Münze des Schapur I. (Paris, Nationalbibliothek).

Der Materialwert dieser Meisterwerke verurteilte sie zu einem sicheren Untergang. Nachdem man aber auf Persien aufmerksam geworden ist, sind die Kirchenschätze durchforscht und sassanidische Gewebe mit Figuren (Abb. 59, 61—63) oder Nachbildungen dieser Gewebe (Abb. 64, 212, 213) entdeckt worden, die bei dem Fehlen von Malereien noch wertvoller wurden. Zur selben Zeit grub man solche Gewebe aus koptischen Gräbern aus. Sie sind höchst geschmackvoll.

Die Farbenskala scheint zuerst sehr einfach gewesen zu sein, gebrochenes grün, ockergelb, grau (Abb. 62). Später wetteifern rubinrot, goldgelb, rostbraun, dunkelblau mit olivgrün und sehr feinen grauen Schattierungen (Abb. 59, 61, 63, 212, 213), immer aber bleibt die Farbenzusammenstellung harmonisch und von jener köstlichen, seltenen Ruhe, welche auch später die iranischen Webereien auszeichnet (vergl. S. 28). Die ornamentalen Motive sind bekannt aus den Flachreliefs, Medaillen, Siegeln, Goldschmiedestücken und früheren oder gleichzeitigen Dekorationen.

Abb. 51. Münze des Chosroës (Paris, Nationalbibliothek).

Die koptischen, in Ägypten gefundenen Stoffe werden meist in vier Arten eingeteilt: hellenistisch, persisch, byzantinisch und koptisch. Die hellenistischen Stoffe — wie der Triumph des Bacchus im Museum Guimet in Paris — sind leicht zu erkennen. In die zweite Klasse ordnet man dann diejenigen, deren Verzierung zwischen horizontale Streifen zusammengefaßt ist; in die dritte solche, wo sie durch Rauten und Kreise, besonders durch zusammenhängende Kreislinien, gerahmt ist und in die letzte Klasse die Stoffe mit Streuornamenten. Diese Einteilung jedoch ist willkürlich und anfechtbar. Die Motive, die als charakteristisch für byzantinische Gewebe angeführt werden, waren in Persien gebräuchlich. Die Stoffe, aus denen die Uniformen der susianischen Bogenschützen hergestellt sind, haben durch Rauten oder Kreise gerahmte Motive, und sehr viel später findet man dasselbe mit mehr Abwechslung und Geschmack auf den Kleidungsstücken wieder, welche auf den Flachreliefs von Tâk-i-

Abb. 52. Chosroës II. jagend (Paris, Nationalbibliothek).

Abb. 53. Silberne Kanne (von vorne). (Paris, Nationalbibliothek.)

Abb. 54. Silberne Kanne (von der Seite). (Paris, Nationalbibliothek.)

Bostân dargestellt sind (Abb. 49 und 60), auf den Geweben (Abb. 61—64), auf dem Stuckputz von Schirwan und Derrè-i-Schahr, auf der Schale des Chosroës (Abb. 48) — vor allem die zusammenhängenden Kreislinien — und auf den Kapitellen von Tâk-i-Bostân (Abb. 35). Zur Zeit der Parther und der Sassaniden gab es einen beständigen Austausch zwischen Persien, Indien und dem äußersten Orient. Ich konnte den Beitrag Persiens und Indiens für China bestimmen (Académie des Inscr., Sitzung vom 15. Juli 1910 und 23. Juni 1911; vergl. Abb. 57 und 64 mit Abb. 56 und 63), aber ich trage Bedenken, den Einfluß Chinas auf die antike Kunst Westasiens festzusetzen. Vielleicht erhielt Persien von dorther mit den Seidenstoffen gegen Ende des 16. Jahrhunderts die Farbenharmonien, die, außer Landes gebracht, in die krasse Skala endigten, wo blau, zinnober, weiß und manchmal schwarz sich mit Gold, das an Stelle des Gelbs getreten war, mischten.

Abb. 55. Kanne von Paulowka (Früher Sammlung des Großfürst Alexis).

Abb. 56. Kanne von Paulowka (Früher Sammlung des Großfürst Alexis).

Die Parther hatten den Römern eine eisengepanzerte Reiterei entgegengestellt. Die Sassaniden erbten Verteidigungswaffen von ihren Vorgängern und wickelten Kopf, Hals und Schultern in einen feinmaschigen Schleier ein, der von dem glockenför-

Abb. 57 Kanne von Horiuji (7. Jahrh.). Chinesische Kopie eines sassanidischen Silbergeräts (Tokio, Museum).

migen Helm herunterhing. Die auf den Flachreliefs von Nakhe-i-Redscheb und Schapur dargestellten Säbel sind grade, breit und sehr lang; die Griffe sind mächtig, mit Stichblättern aus Zapfen. Degenknauf und Stichblattzapfen des sogenannten Schwertes Karls des Großen könnten von einem sassanidischen Säbel stammen (Abb. 65). Ihre Form und besser noch ihre Verzierung — Kosti und Ferwer miteinander verschlungen (vergl. S. 23) — sind bezeichnend. Die Lanzen, Streitkolben und Bogen scheinen keine besonderen Eigenarten zu haben.

Abb. 58. Sassanidische Goldkanne mit Zellenschmelz (Schatz des Klosters Saint-Maurice im Rhonetal).

Dies sind die Hauptmerkmale der sassanidischen Kunst, deren lang verkannte Bedeutung außerordentlich ist. Doch gerade in dem Augenblick, wo die Nachfolger der Sassan und Schapur den Gipfel der Zivilisation erreichten, wo sie die Herrschaft über Westasien wie Ägypten innehatten und sie in ständiger Beziehung zu Indien und China standen, sollte die alte Welt von der Flut der Barbaren überschwemmt und durch den Orient eine neue Kultur gegründet werden, die sich mit den Resten der alten Kultur auf europäischem Boden verband.

Fälschlich haben einige Schriftsteller den Ursprung der meisten persischen Gewölbe und Grundrisse im Abendland finden wollen. Der Irrtum ist offenbar. Rom errichtete Gewölbebauten erst unter parthi-

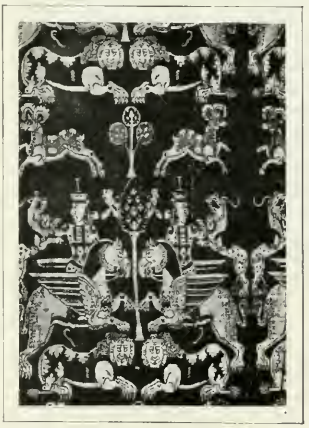

Abb. 59. Sassanidischer Stoff aus St. Ursula in Köln (Berlin, Kunstgewerbemuseum).

schem Einfluß. Vitruv erwähnt sie noch gar nicht und spricht kaum von ihrem Baumaterial, dem gebrannten Backstein, *coctus later*, der gleichfalls aus dem Orient verhältnismäßig früh eingeführt wurde (Vitruv, ed. Rose, I. V). Die Einwölbungen sind so wenig gebräuchlich, daß man sie bei dem Bau der Thermen durch eine Ziegeldecke ersetzte, die in komplizierter Art an einem hölzernen Dachgerüst aufgehängt war (Vitruv V. X, 13—20). Daraus folgt, daß Anlagen wie die kreuzförmige Anlage α, die Dreikonchenanlage α', die ringförmigen Grundrisse β', ihre Abarten und Verbindungen mit Anbauten, die um den Hauptraum gruppiert den Gewölbeschub auffangen, keine abendländischen Erfindungen sein können.

Abb. 60. Gewand des Chosroës (nach den Reliefs des Tâk-i-Bostân). (Berlin, Kunstgewerbemuseum.)

Abb. 61. Sassanidischer Stoff aus St. Kunibert in Köln (Berlin, Kunstgewerbemuseum).

Dagegen gleichen einige Gegenden Westasiens in ihrem Klima und ihren topographischen Verhältnissen Persien. Das Bauholz ist dort sehr selten; andererseits besitzen sie Steinbrüche, die sehr schöne Steinplatten liefern. Ohnehin hatten sie aus Persien das Prinzip des Rippengewölbes, der Kuppel über einer Vierung oder einem Vieleck und derjenigen Anbauten, die den Gewölbeschub auffingen, entlehnt. So zeigt der Kasr Kharâneh (S. 16, Abb. 1 und 26) nicht allein das blinde Fensterwerk der Fassade von Firuz-Abâd (Abb. 17) und das Rippengewölbe des Tâk-i-Iwân (Abb. 30), sondern auch die gemauerten Säulen, die Deckplattenkapitelle, die elliptischen Bogenrundungen, die Bandgesimse aus Sägezahnschnitt aller Paläste Farsistans. Kasr Kharâneh zeigt weiter noch Halbkuppeln auf Trompen, wie sie

sich an den Längsseiten der Galerien C des Palastes von Sarvistan befinden und die Galerie C′ abschließen (Abb. 3 und 24), und die kleinen Bogen, die in flach geschichtetem Material ohne Einrüstung hochgeführt sind und bei der Beschreibung des Tâk-i-Kesrâ erwähnt wurden (Abb. 29, 34, 36). Diese Nachahmung ist auffallend. In der Tat haben die Erbauer aus Mangel an Backsteinen und um diese zu ersetzen, sich bemüht, Steine zu dünnen Platten zu verarbeiten. Zu diesem Mittel hatten sie schon bei dem Palast von Firuz-Abâd (Abb. 18) ihre Zuflucht genommen.

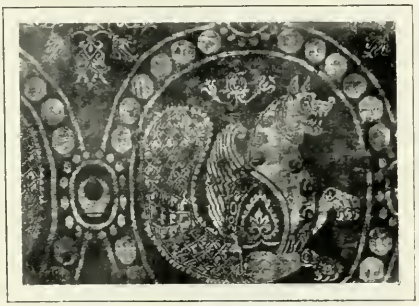

Abb. 62.
Sassanidischer Stoff (vergl. Abb. 56 und 60).
(London, Victoria- und Albert-Museum.)

Das Schloß von el-Okhaïdher, das auch von der persischen Architektur abhängt, bietet insofern eine bemerkenswerte Abart des Rippengewölbes von Tâk-i-Iwân, als die Quertonnen (Abb. 26 und 30) zwischen den Gurten durch kleine Trompenkuppeln ersetzt sind (Abb. 66). Die Lösung, die für die persische Baukunst klassisch ist, wird später in Notre-Dame von Le Puy (Abb. 217) aufgenommen.

In Zentral-Syrien, wo schöne Steinplatten im Überfluß vorhanden sind, spannte man keine Querwölbungen zwischen die Gurtbögen, sondern man verband sie untereinander durch diese Steinplatten, die entweder eine flache Decke über dem Scheitelpunkt der Querbogen bildeten oder als schmale Tonne die Bogenrundung begleiteten. Ähnlich ist es bei den Kuppeln über achteckigem Grundriß — so die Kuppel von St. Georg von Ezra, vollendet im Jahre 515 unserer Zeitrechnung (Abb. 7 und 79) —, die auf stark vorspringenden Kragsteinen

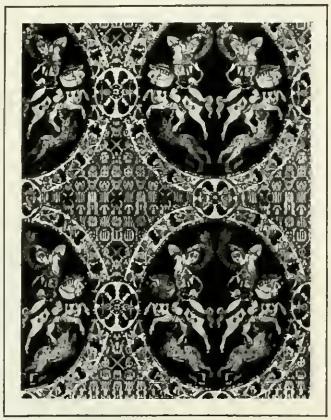

Abb. 63. Sassanidischer Stoff aus der Kirche von Säckingen. Sogenanntes Meßgewand des heiligen Fridolin (Berlin, Kunstgewerbemuseum).

anstatt auf Trompen wie in Firuz-Abâd und Sarvistan (Abb. 18, 22, 28) ruhen. Dagegen brachten es die syrischen Meister weder zum vollständigen Gewölbebau, noch zu den Trompenkuppeln, den äußeren Strebepfeilern, den Überhalbkreisbogenrundungen oder den anderen, weniger wichtigen Motiven der persischen Architektur. Da aber ihre Bauten in ihrer Ausführung vollkommen sind und da vor allem das Praetorium von Phaene zwischen 160 und 169 unserer Zeitrechnung errichtet (el-Mismije, teilweise Ausbesserung oder Umarbeitung der Bedachung vor dem 6. Jahrhundert) den endgültigen und überaus wichtigen Typ derjenigen kreuzförmigen Anlagen auf Säulen bietet, deren Vierungskuppel die Kreuzarme überragt, während diese wiederum die Eckräume überragen, so kann man mit Recht Zentralsyrien an Persien anschließen und ihm Anteil an der Ausarbeitung einiger Gewölbearten zugestehen.

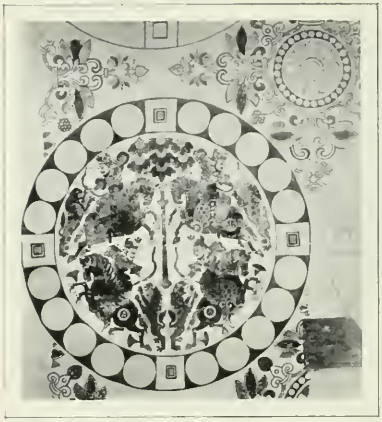

Abb. 64.
Standarte des japanischen Kaisers Shomu (724—748). Chinesische Kopie eines sassanidischen Stoffes (vergl. Abb. 44, 51, 52, 59, 63). (Tokio, Museum.)

Abb. 65. Sogenanntes Schwert Karls des Großen. Mit dem sassanidischen Ferwer und Mâhru verzierter Knauf (Paris, Louvre.)

Literatur zu Kapitel I

H. A. d'Allemagne, Du Khorassan au Tays des Buckhtiaris: Les Faiences persanes. (L'Art et les Artistes, 1912, 89.) — G. Bell, The vaulting system of Ukheidar. (Journ. of Hellenic Stud., XXX, 1910.) — A. Blanchet, Les Origines antiques du Plan tréflé. Caen 1910. — L. Bréhier, L'Art oriental à la fin de l'antiquité. Le Palais de Mchatta. (Paris, Revue des Idées, 1908.) — Brünnow, Provincia Arabia. (Zeitschr. d. deutsch. Palästina-Vereins, Mittlgn. und Nachr., 1895.) — M. Dieulafoy, L'Art antique de la Perse. 5 Tle. Paris 1884-1885. — B. Dorn, Collection des Monnaies sassanides du Général Bartolomæi. St. Petersburg 1873. — E. Flandin et P. Coste, Voyage en Perse. 4 Tle. Paris 1846-1854. — A. Gayet, L'Art persan. Paris 1895. — M. Hasak, Mschatta. (Architekt. Rundschau, XXI, 1904 5.) — E. Herzfeld, Die Genesis der islamitischen Kunst und das Mschatta-Problem. I. (Der Islam, I, 1, 1910.) — Isidorus Characenus, Mansiones Parthicae. Ed. E. Miller. Paris 1839. — F. Justi, Geschichte des alten Persiens. Berlin 1879. — F. Justi u. Horn, Geschichte Irans. Straßburg 1896-1904. — Julius Lessing, Die Gewebesammlung des k. Kunstgewerbemuseums zu Berlin. Berlin 1900 ff. — A. de Longpérier, Mémoire sur la Chronologie et l'Iconographie des Rois parthes arsacides. Paris 1853-1882. — A. de Markov, Monnaies arsacides, subarsacides, sassanides. (Coll. scient. de l'Inst. des Langues orientales, V. St. Petersburg 1889.) — Massignon, Mission en Mésopotamie. (Mémoires de l'Inst. franç. d'Arch. orien. du Caire, XXIII, 1910.) — J. de Morgan, Mission scientifique en Perse, IV. Paris 1897. — A. Musil, Arabia Petraea. Wien 1907-1908. — Th. Nöldeke, Geschichte der Perser und Araber zur Zeit der Sassaniden. Übersetzt nach d. arab. Chronik des Tabari. Leiden 1879; über Amra. (Zeitschrift der deutschen morgenländischen Gesellschaft, 1907.) — Perrot et Chipiez, Histoire de l'Art dans l'Antiquité, V. Paris 1890. — Philon von Byzanz. — Philostratus, Apollonius von Tyana. Übers. u. erl. von E. Baltzer. Rudolstadt 1883. — Poppelreuter, Zur Datierungsfrage der Fassade von Mschatta. (Sitzungsber. d. kunstgesch. Gesellsch. in Berlin, II. 2. Febr. 1906.) — S. Reinach, Mchatta. (Revue arch., 1906.); La date de la façade de M'schatta. (Revue archéol., 4. Ser., VII, 1906.) — S. de Sacy, Mémoires sur diverses antiquités de la Perse et sur l'Histoire des Arabes avant Mahomet. Paris 1793. — H. Saladin, Le palais de Machitta (Mschatta). (Bull. archéol., 1905.) — F. Sarre, Denkmäler persischer Baukunst. Berlin 1901-1910; Die Skulpturen des Schlosses M'schatta. (Allg. Ztg., Beilage, 1904, Nr. 19.) — F. Sarre u. E. Herzfeld, Iranische Felsreliefs. 2 Bde. Berlin 1910; Archäolog. Reise im Euphrat- u. Tigris-Gebiet. 3 Bde. Berlin 1911. — A. Schnütgen, Ein neuentdecktes Sassanidengewebe. (Zeitschr. f. Christl. Kunst, XI, 1898.) — Br. Schulz, Bericht über d. Aufnahmen d. Ruinen M'schatta. (Jahrb. d. k. preuß. Kunstslgn., XXV, 1904.) — C. Smith, Assyrian discoveries. London 1875. — F. Spiegel, Eranische Altertumskunde. 3 Bde. Leipzig 1871-1878. — J. Strzygowski, Die persische Trompenkuppel. (Zeitschr. f. Gesch. d. Architektur, 1909, Oktober.) — J. Strzygowski u. Br. Schulz, Mschatta. Berlin 1904. — Ch. Texier, Description de l'Asie Mineure. 3 Bde. Paris 1839-1849; Description de l'Arménie, de la Perse et de la Mésopotamie. 2 Bde. Paris 1842-1852. — Tristram, The Land of Moab. London 1874. — H. Wallis, Typical Examples of Persian and Oriental ceramic Art. London 1893; Persian Lustre Vases. Leipzig 1899. — H. Winckler, Geschichte Babyloniens und Assyriens. Leipzig 1892. — C. Hopf, Die Altpersischen Teppiche. 2. Aufl. München 1913.

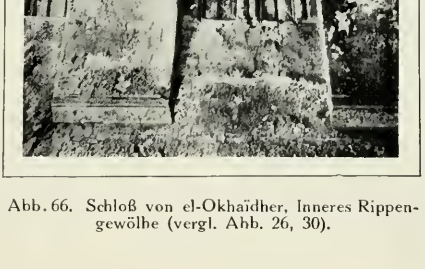

Abb. 66. Schloß von el-Okhaïdher, Inneres Rippengewölbe (vergl. Abb. 26, 30).

Abb. 67. Veramin, Persische Kirchen-Moschee.

KAPITEL II

Kirche und Moschee

Tempel-Moschee — Kirchen-Moschee — Iranisch-syrischer Ursprung der morgenländischen Basilika und der Kirchen-Moschee — Überhalbkreisbogen; Vielpaßbogen; blindes Fensterwerk; geometrische und Schriftverzierungen; geriefelte Muschelwölbung; Plattenkapitell — Befestigtes Schloß — Gewölbearchitektur in Sizilien, Süditalien und in der Lombardei.

Als die Araber Persien, Mesopotamien, Syrien und Ägypten erobert hatten, traten sie in Beziehung zu den Völkern, die sich in verschiedenen Abstufungen die verfeinerte Zivilisation und die hohe Kultur Iraniens angeeignet hatten. Selbst noch Barbaren waren sie natürlich geneigt, sich die Besiegten zum Vorbild zu nehmen, und so verbreiteten sie die Kunst Persiens in den Ländern, die nacheinander dem mohammedanischen Glauben unterworfen wurden. Lebenskräftige Überlieferungen, die dem Klima und dem gebräuchlichen Baumaterial angepaßt waren, entwickelten sich zu Neugestaltungen, ohne daß aber jemals dadurch die ursprünglichen Züge sich verwischten. So zeigen der Mihrab von Córdoba (Abb. 68) und das Grab Mohammed Adil Schahs in Bidschapur, die Alhambra von Granada (Abb. 421—425) und der Tadsch Mahall in Agra (Abb. 69) dieselben Bauverfahren, dieselbe innerste Struktur, dieselben Überhalbkreisbogenrundungen, dieselben Fayencen,

dieselben Trompenkuppeln, dieselben Netze geometrischer Muster, dieselbe Vorliebe für Vielfarbigkeit und die Verwendung der gleichen Farben. — Auch dehnte Persien seine direkte oder indirekte Einwirkung auf die abendländische Baukunst aus, die sich manchmal in inniger Weise mit der mohammedanischen Architektur verband. Die Sakralbauten bieten in dieser Hinsicht ein ausgezeichnetes Studienmaterial, an dessen Hand man die Fortschritte dieser Durchdringung verfolgen und ihre Ausdehnung ermessen kann.

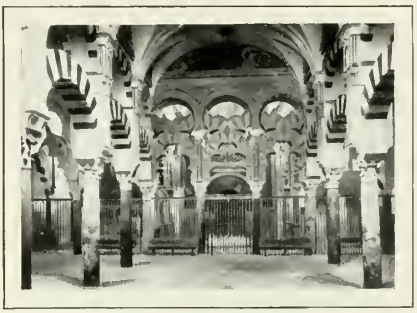

Abb. 68. Córdoba, Moschee. Schiff, Seitenschiffe, Maksura, Mihrab (vgl. Abb. 94 und 195).

Man gibt zu, daß die ersten Kirchen nach dem Vorbild der römischen Basilika (Abb. 70) errichtet wurden, und daß die ersten Moscheen sich den ägyptischen Tempeln und den syrischen Tempeln hellenistischer Zeit anschließen. Die Amru-Moschee in Kairo (Abb. 71, 72), 642 n. Chr. erbaut, würde trotz zahlreicher Umarbeitungen den Urtyp darstellen, dem auf Grund seines Ursprungs der Name Tempel-Moschee zukommt (Abb. 71, 72, 74, 75). Er enthält schon alle Teile, die den mohammedanischen Sakralbau bestimmen: einen rechteckigen Hof, den Sahn, von Säulenhallen umgeben, die sich auf diesen Hof öffnen, in dessen Mitte sich ein Becken für die heiligen Waschungen befindet (Abb. 71, 75, 90, 92); eine Gebethalle, dort, wo mehrere Säulenhallen hintereinander liegen (Abb. 71, 72, 73, 76) und den Mihrab (Abb. 71, 77), der die Kiblah oder Richtung nach Mekka angibt und in die Mauer der Bethalle gegenüber dem Hof eingelassen ist. In der Nähe des Mihrab sind weiter angeordnet eine Predigtkanzel, der Mimber (Abb. 77); die Dikka, erhöhte Plätze, wo sich die Vorleser des Koran aufhalten, und die

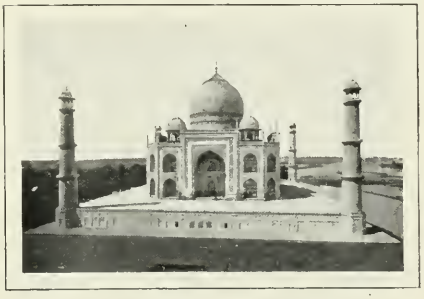

Abb. 69. Agra, Tadsch Mahall.

Kursi, Pulte zur Aufnahme des offenbarten Buches. — Die Unterschiede zwischen der abendländischen Basilika-Kirche und der ursprünglichen Tempel-Moschee sind einschneidend. Aber neben diesen beiden Bautypen entstand ein dritter, den erst die morgenländischen Christen, dann die Mohammedaner annahmen, und der für die Zukunft der Sakralarchitektur von grosser Wichtigkeit war.

Abb. 70. Rom, San Paolo fuori le mure.

In Persien, Mesopotamien, Judaea, Syrien und Ägypten, sogar im chinesischen Turkestan (Reise Pelliot und Le Coq; vergl. S. 7, 8, 45) hatte das junge Christentum mit Erfolg gegen die nationalen Religionen gekämpft. Vom 4. Jahrhundert an, vielleicht schon früher, entstanden öffentliche Kirchen in allen Gebieten, die iranischen Herrschern untertan waren. Besuchte der heilige Basilius nicht in den Jahren 357 bis 358 die Klöster Syriens, Ägyptens und Mesopotamiens und gründete er nicht später weitere Klöster in Caesarea in Kappadokien? Nun war es für die Christengemeinden Susianas, Farsistans, Mesopotamiens und Zentralsyriens, der Steppen Lykaoniens und im allgemeinen aller Länder des Orients, wo das Bauholz selten und seine Verwendung ungebräuchlich ist, unmöglich, die Basiliken abendländischer Art getreulich nachzuahmen. Die Neubekehrten waren also gezwungen, unter den Bauarten des Landes diejenigen herauszusuchen, die sich am besten den Bedürfnissen des Gottesdienstes anpaßten. Ihre Wahl fiel auf Wölbebauten, die den Schlössern Farsistans, dem dreischiffigen Raum und der Halle mit drei Konchen von Mschatta (Abb. 4), dem dreischiffigen Raum und den drei Apsiden des Kusêr Amra (Abb. 80, 81) und dem Praetorium von Phaene glichen (Abb. 6, 78).

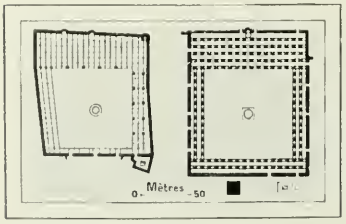

Abb. 71. Kairo, Amru-Moschee (links) und Moschee ibn Tulûn (rechts).

Die äußere Halle von Palästen, ähnlich denen von Sarvistan

oder Mschatta (Abb. 3, 4), diente so als Narthex, die seitlichen Galerien wurden den Frauen angewiesen, die Männer und die Sänger teilten sich in das Hauptschiff. Der Altar wurde in der Mitte der äußersten Halle aufgestellt, und seine heilige Bedeutung kennzeichnete sich nach außen durch die hohe Kuppel (Abb. 25). Die Apsis des Bischofs und die beiden Apsiden, die zur Aufbewahrung der liturgischen Bücher und der priesterlichen Gewänder dienten, waren die von Bogen oder Halbkuppeln eingedeckten Räume, welche die Schiffe verlängerten oder auf drei Seiten um den Mittelraum gruppiert waren, Kopf und Arme eines Kreuzes darstellend.

Abb. 72. Kairo, Amru-Tempel-Moschee.

Der Triumph des Islam hatte die Umwandlung oder das Verlassen dieser alten Kirchen zur Folge. Doch feiert man trotzdem noch Gottesdienst in einer derselben, in St. Georg von Ezra (Abb. 7, 79), einer Kirche von vollendet iranischem Typ. Weiter sind das Praetorium von Phaene (Abb. 6, 78), das die Christen vom 3. Jahrhundert an ihrem Gottesdienst angepaßt hatten, die Gewölbekirchen Lykaoniens (heute Provinz Konia) wenige Jahre älter oder jünger als der Sieg des Islam, nicht so zerstört, daß man darin nicht die zwar oft sehr bescheidene, dann wieder schlagende Einwirkung des alten Persiens und Ansätze von später in Europa weiter ausgebildeten Themen erkennen könnte. Endlich sind Nachbildungen oder wertvolle Beschreibungen dieser ersten Kirchen auf uns gekommen: alte byzantinische (Abb. 82) und koptische Kirchen, unterirdische Kapellen von Geröme (Abb. 83) und Soghanly in Kappadokien

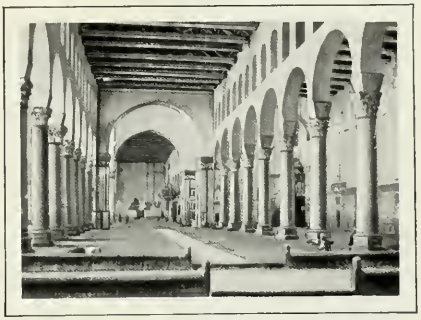

Abb. 73. Damaskus, Große Moschee.

(vom 11.—12. Jahrhundert), Kirchen Lykaoniens —, Mahaletsch, Siwrihissar (Abb. 84, 85) —, Kappadokiens und Kilikiens — Kara Kilissa (Abb. 86). Andererseits die heilige Grabeskirche in Jerusalem und nach Mas'udi, der sie unter die Weltwunder rechnet, der Rundbau der Marienkirche in Antiochia. Man darf ebensowenig die armenischen Kirchen vergessen wie die Kathedralen von Ani, Usunliar, die Kirchen von Digor, Trapezunt, Etschmiadsin, Mokwi, Pitzunda (Abb. 15, 87), noch die Kapelle von Akhpat (Abb. 89), wo die Kuppel auf Rippen auftritt, alle im 10. Jahrhundert und in den ersten Jahren des 11. Jahrhunderts erbaut, als die Kalifen iranischer Abstammung von Bagdad ihren Schutz den Pragatiden gewährten. Obwohl sich byzantinischer Einfluß in den Einzelheiten bisweilen fühlbar macht, haben diese Gebäude doch bei auffallender Ähnlichkeit mit den sassanidischen Palästen wie den ältesten persischen Bauten deren bestimmte und ursprüngliche Merkmale bewahrt: Kuppel über einer Vierung, Kuppel auf Rippen, blindes Fensterwerk, äußere Strebepfeiler, Wandverkleidung durch Arkaturen mit Überhalbkreisbogen, Blattwerk und Muster, die in ihrem Stil und in ihrer Haltung mit der spitzenartigen Flächendekoration von Mschatta (Abb. 47), von Tuba (Abb. 38) und von Rabbat-Ammon vergleichbar sind, kegelförmige Einwölbung der Türme von Nacktschewan, von Kum (vergl. Abb. 15 und 88) und von Damgan, quadratischer Grundriß mit eingeschriebenem Kreuz, das über die gesamte Baumasse emporragt (Abb. 15, 87).

Abb. 74. Kairo, Innenansicht der Moschee ibn Tulûn.

Abb. 75. Kairo, Sahn der Moschee ibn Tulûn.

Kurz zusammengefaßt verdanken sechs bestimmte Bauformen

morgenländischer Gewölbekirchen ihren Ursprung den iranisch-syrischen Gewölbekonstruktionen, die vor der Hedschra vorhanden waren:

1. Kreuzförmige Anlage mit vorspringenden massiven Widerlagern in den Ecken und Trompenkuppel (Art α). — Gleiches Schiff mit eingetieften Widerlagern und Umgängen (Abart $\alpha\beta$). — Beide Anlagen kommen in den Räumen A und B des Sarvistan-Palastes vor (Abb. 3).

Abb. 76. Kairuan, Inneres der Moschee.

2. Drei Schiffe nebeneinander, jedes durch eine Apsis abgeschlossen (Abart $\gamma\delta$). — Kusêr Amra (Abb. 80).

3. Galerie (Art γ), entweder durch eine Tonne (Firuz-Abâd, Abb. 2; Hatra, Abb. 5; Tâk-i-Kesrâ, Abb. 36, 37) oder durch ein Gewölbe auf Rippen eingewölbt (Tâk-i-Iwân, Abb. 30; Kharâneh, Abb. 26; el-Okhaïdher, Abb. 32; Amra, Abb. 81), mit oder ohne Strebepfeiler. Dazu rechteckiger Chor der Art α oder β, der von einer Trompenkuppel überwölbt und durch drei größere oder kleinere Apsiden abgeschlossen ist. — Diese Anlagen kommen in dem rechten Flügel B C des Sarvistan-Palastes vor (Abb. 3).

4. Schiff und Seitenschiffe, die vom Hauptschiff durch Bogenstellungen getrennt sind, Dreikonchenapsis mit Kuppel überdeckt (Abart α'). — Diese Anlage wird für das Schiff in Sarvistan (Abb. 3) und in el-Okhaïdher (Abb. 32) angedeutet, in Mschatta (Abb. 4) aber verwirklicht.

5. Kirchen von armenischem Typ (Abb. 15, 87), deren Hauptmerkmale das aus dem quadratischen Umriß herauswachsende Kreuz, die Mittelkuppel auf einem Tambur und eine Apsis sind. — Anlagen der Abart $\alpha\beta\delta$, die in dem Praetorium von Phaene verwirklicht sind (Abb. 6, 78).

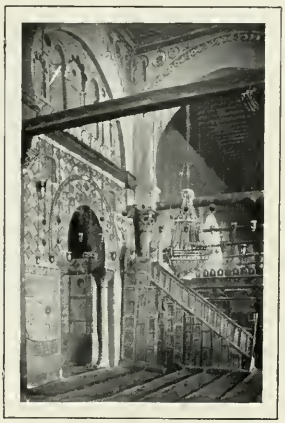

Abb. 77. Kairuan, Mihrab der Großen Moschee.

6. Vielseitiges oder rundes Sanktuarium mit Kuppel, gewölbter Umgang mit oder ohne Apsis (Abarten $\alpha\beta'$, $\alpha\beta'\delta$). — Anlagen wie St. Georg von Ezra (Abb. 7, 79).

Abb. 78. Praetorium von Phaene (jetzt el-Mismije) (Grundriß Abb. 6; Abart $\alpha_1\beta\delta$)

An die angeführten Beispiele schließen sich die unterirdischen Kapellen Kappadokiens (Abb. 83) und die lykaonischen Kirchen (Abb. 84, 85) an, die nicht allein den kreuzförmigen Plan, die Mittelapsis mit Umgang, die persische Trompenkuppel, die Kuppel auf stark vorspringenden Kragsteinen von St. Georg von Ezra zeigen, sondern als neue Einzelheit die Apsis über dem Grundriß des Überhalbkreisbogens.

Als die Mohammedaner Persien erobert hatten, boten sich ihnen bei der Einführung ihres Gottesdienstes dieselben Schwierigkeiten wie einst den Christen. Zwar teilten sie mit diesen den Gebrauch der Kirchen oder versuchten die Kirchen in Moscheen umzuwandeln. Fehlten solche, so paßten sie Bauten ihren Zwecken an, die die herkömmliche Anlage der gewölbten Paläste der Zeit der Parther und der Sassaniden zeigten. So zeigen die Mesdschid Dschami von Ispahan, unter den Abbassiden wieder aufgebaut (Abb. 90), diejenige von Kaswin — die nach Jakût und Abu Ischak el-Istachri auf die ersten Jahre der mohammedanischen Zeitrechnung zurückgeht und 786 n. Chr. wieder aufgebaut wurde, — und die von Schiraz, 875 n. Chr. gegründet, deren spätere Ausbesserungen und Umarbeitungen den Grundcharakter scheinbar nicht verändert haben, weiter die Große Moschee von Veramin, 1322 (Abb. 67), die Blaue Moschee von Täbris, 1450 (Abb. 10), die Medreses die wesentlichen Anordnungen der oben erwähnten Kirchen: gewölbtes Portal vor einem

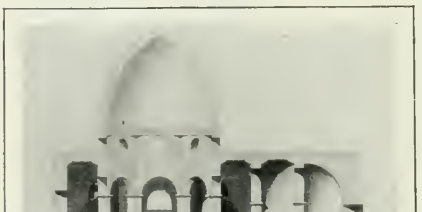

Abb. 79. St. Georg von Ezra (Grundriß Abb. 7; Abart $\alpha_1\beta\delta$).

quadratischen Raum mit Trompenkuppel, Galerien neben dem Hauptraum anstatt Seitenschiffen, Mihrab anstatt der Apsis, Mimber und Dikkas für die Vorleser des Korans dort, wo der Ambo und die Sängertribünen standen.

Abb. 80. Kusêr Amra (Abart γ'δ).

Die Kirchen-Moschee, deren im wesentlichen persischer Typ eben erklärt wurde, die Tempel-Moschee, die Kirche selbst haben einen von Säulenhallen umgebenen Hof mit Wasserbecken in der Mitte. Nur sind in Persien die Säulenhallen gewölbt und die Gewölbe ruhen auf viereckigen Pfeilern, anstatt der flachen Balkendecke auf Säulen, wie sie die Tempel-Moschee ursprünglich zeigte. Die von gewölbten Säulenhallen umgebenen Höfe sind bei Gelegenheit der sassanidischen Paläste von Hauch Kuri und Derrè-i-Schahr (S. 18) angeführt worden. Allein für sich dienen sie als Karawansereien, vor dem Hauptschiff gelegen vervollständigen sie die persische Moschee. Seitlich angeordnet vollenden sie als Kreuzgang das Bild der Kirche.

Endlich zeichnen sich Kirche und Moschee durch Türme aus, von denen herab die christlichen Glocken läuten oder die Stimme des Muezzin die Gläubigen zum Gebet ruft. Schwer festzustellen ist, ob Glockenturm oder Minarett älter ist. Ich glaube allerdings, daß das Vorbild des quadratischen Minaretts der Moschee von Damaskus (Abb. 91) schon zur Zeit der Omaijaden nach Afrika gebracht wurde (Abb. 93). Dieses Vorbild kam nach Spanien, wurde in seiner mohammedanischen Abwandlung in Katalonien und in Roussillon aufgenommen (Abb. 107, 164, 165, 227) und verbreitete sich von dort aus über

Abb. 81.
Kusêr Amra, Hauptsaal. (Vergl. die Gewölbe des Kasr Kharâneh, Abb. 26, und des Tâk-i-Iwân, Abb. 30.)

Frankreich und die Rheinprovinzen (S. 82, 85, 103—110). — Die Kirchen-Moschee wirkte früh auf die Tempel-Moschee ein. Schon Grundriß und Aufbau der berühmten Adlerkuppel der Moschee von Damaskus (707 n. Chr.) sind persisch. Die Große Moschee von Aleppo, 976 n. Chr. wieder aufgebaut, die auf die Moschee von Damaskus zurückgeht, trägt gleich ihrem Vorbild die Spur iranischer Einflüsse (Abb. 92). Das Hauptschiff erweitert sich und beherrscht die anderen, über dem Eingang erhebt sich eine kleine Kuppel (Abb. 93), eine höhere Kuppel, die auf Trompen iranischen Stils ruht, betont den Raum des Mihrab (Abb. 92, 93). Anfang des 11. Jahrhunderts ließ eine letzte Umwandlung Moschee und morgenländische Kirche noch mehr einander sich nähern. Sie besteht in der Aufführung einer Abschlußwand, die nach dem Vorbild der Ikonostasis die den Priestern vorbehaltene Maksura abgrenzt.

Abb. 82. Konstantinopel, Hagia Sophia (Abart «").

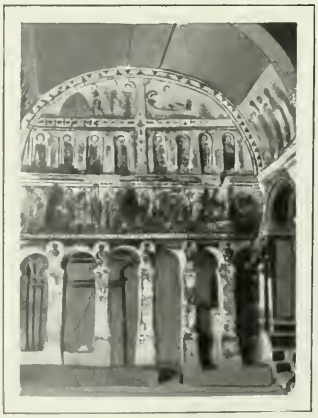

Abb. 83. Geröme, Unterirdische Kapelle von Tokale. Schiff und Ikonostasis.

Diese aufeinander folgenden Umwandlungen verändern das frühere Aussehen der Tempel-Moschee so stark, daß z. B. in der Moschee von Córdoba (S. 94) der Hauptgang, der breiter ist als die Seitengänge, daß eben hier die in drei Abschnitte geteilte und von einer Kuppel gekrönte Maksura, ferner der Mihrab, der sehr stark gegen die Maksura absetzt, Stück für Stück an die Stelle des Schiffs, des Querschiffs, der Ikonostasis und der Apsis einer morgenländischen Basilika treten (Abb. 68 und 94). Man wird noch den Überhalbkreisbogen-Grundriß des Mihrab bemerken, der so bezeichnend für die Absiden der unterirdischen

Kapellen Kappadokiens (Abb. 83) und für einige Absiden lykaonischer Kirchen ist (Abb. 84 und 85). — Zu den ersten Moscheen gehörten auch die Kubbet es Sachra (690 bis 707 n. Chr.) und die Kubbet es-Silsele (Abb. 95, 96, 98) in Jerusalem, die in der mohammedanischen Architektur den Typ derjenigen christlichen Bauten darstellen, die ein zentrales, vielseitiges oder rundes Sanktuarium mit Umgang haben (Abart β') und deren Vorbild frühzeitig in der heiligen Grabeskirche von Jerusalem und der Marienkirche von Antiochia gegeben war. Wie die Kubbet es-Sachra und die Kubbet es-Silsele sind diese Kirchen morgenländischen Ursprungs, aber sie weichen insofern von dem iranisch-syrischen Gewölbebau ab, den St. Georg von Ezra darstellt (Abb. 7 und 79), als die Kuppel aus Balken gebaut ist und auf einem Zylinder ruht.

Abb. 84. Siwrihissar (Art α; S. 8, 39).

Ein neuer Beweis, daß morgenländische Gewölbekirche und Kirchen-Moschee von gleichem Ursprung sind, ergibt sich daraus, daß ihre Architekten die gleichen, aus Persien entlehnten konstruktiven Formen und dekorativen Motive verwandten. Dies sind die Trompenkuppel, die äußeren Strebepfeiler, die Gewölbe und Säulen aus Backstein oder, falls diese fehlten, aus dünnen Steinplatten, die Plattenkapitelle, die Blendarkaden, die gleiche Teilung der Archivolten wie der tragenden Glieder, der Überhalbkreisbogen-Grundriß der Sanktuarien. Diese Motive finden sich in der Tat nicht allein an Bauwerken in Samarra, Abu-Dolaf, el-Aschik (Mesopotamien, 9. Jahrhundert) und in Rakka (das alte Nikephorion bei Edessa, 9. Jahrhundert), ferner an den

Abb. 85. Siwrihissar, Nördliches Querschiff. (Hauptmerkmale: Trompenkuppel, Grundriß der Apsis und große Bogenrundungen im Überhalbkreisbogen.)

großen Moscheen von Damaskus, Jerusalem, Kairuan und Córdoba (8. und 9. Jahrhundert), sondern auch an Kirchen, die zwischen dem 5. und 10. Jahrhundert in Zentralsyrien, Lykaonien, Kilikien, Kappadokien, Ägypten, Armenien und, mit kleinen Abänderungen, in Byzanz erbaut sind (vergl. Abb. 68, 73, 76, 93, 94, 195 mit Abb. 79, 83—87).

Abb. 86. Kara Kilissa (Art α), Trompenkuppel.

Das Studium der dekorativen Motive ist ebenso beweiskräftig.

Da die Perser sich nur unter großen Schwierigkeiten Bauholz verschaffen konnten, um Bogenrüstungen herzustellen, waren sie bei dem Überfluß an natürlichen Steinen — während Backsteine fehlten — dazu gekommen, diesen Holzmangel durch Kunstgriffe auszugleichen. So sind in Firuz-Âbâd die Bruchsteine, die zuerst wagerecht emporgeschichtet sind, über die Öffnung winklig gegeneinander stoßend gelegt. Ein Stuckputz gleicht die Unebenheiten aus. Um den Bogen zu entlasten, versuchte der Arbeiter dem durch die vorspringenden Kanten gebildeten Polygon den größten Kreis einzuschreiben und oft überschritt der Bogen 180° (Abb. 20, 22, 97). Zweifellos fand man diese Kurve anmutig, da man sie bei der Mehrzahl vormohammedanisch - persischer Bauten antrifft, sie sogar am Palast von Rabbat - Ammon durchgehend angewandt ist.

Abb. 87. Kathedrale von Ani (Abart α, β, δ und persische Bogenstellungen; vergl. Abb. 15, 17, 19, 33, 36).

Hufeisenbogen, Überhalbkreisbogen und leicht angedeuteter Lanzettbogen, wie ihn die großen Bogen von Rabbat - Ammon verwenden, erreichten Lykaonien (Abb. 85), Kappadokien (Abb. 83), und Armenien, drangen in Palästina ein, durchquerten Ägypten, machten ihren Weg längs der Nordküste Afrikas und endigten in Sizilien und in Spanien.

Die Spuren ihres Durchgangs sind in Damaskus (Abb. 73 und 91, älteste Teile der Großen Moschee, 708 n. Chr.), am Kusêr Amra, in Jerusalem (Moschee el-Aksâ — 8. Jahrhundert und Mimber des Harâm esch-Scherîf), in Kairo (Moschee ibn Tulûn (Abb. 73 und 74 — 9. Jahrhundert), in Tunis (Zeïtuna-Moschee, 732 n. Chr., Abb. 93) erhalten.

Abb. 83. Kum, Gräber der Scheichs.

Zu derselben Zeit (7. und 8. Jahrhundert) kommt der Überhalbkreisbogen gleichfalls im Herzen des chinesischen Turkestan, im Nordwesten von Kutschar vor, an den Ming-ni (Tausend-Häusern) von Kyzyl, Grotten, die mitten in buddhistischer Zeit vor der mohammedanischen Eroberung von Menschenhand gehöhlt sind. Und der Beweis, daß diese Bogen wirklich aus Persien stammen, ist damit gegeben, daß von Persien bis Kutschar der Weg durch Gewölbebauten gekennzeichnet ist, ähnlich den Palästen von Firuz-Abâd und Sarvistan, durch Tonnen, die ohne Bogenrüstung eingewölbt sind, durch iranische und griechisch-iranische Ornamente, Skulpturen und Malereien, durch manichäische und christliche Bauwerke und Handschriften, durch Münzen, Goldschmiedearbeiten und sassanidische Stoffe. Das Eindringen der alten Kunst Persiens in China und Japan wurde festgestellt durch die von Deutschland unterstützte Reise von Le Coq nach Turkestan (1903 bis 1907), durch die von Frankreich unterstützten Reisen von d'Ollone nach West-China (1906—1908), von Pelliot in das chinesische Turkestan (1906—1909) und von Chavannes (1907—1909) nach Ost-China. Weiter durch meine eigenen Studien (S. 7, 8, 28, 29, 36).

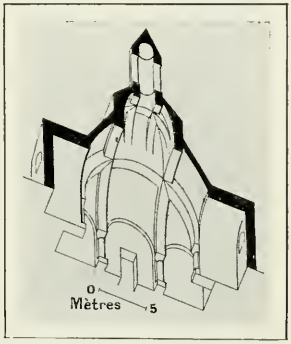

Abb. 89. Kuppel auf Rippen der Kapelle von Akhpat. (Nach einer Zeichnung von Choisy.)

Gleichzeitig mit dem Überhalbkreisbogen war der Vielpaßbogen von Tâk-i-Kesrâ (Abb. 29 und 34) und von Kasr Tuba (Abb. 38) in die mohammedanische

und christliche Architektur eingeführt worden. Aus dem 9. Jahrhundert finden wir als gute Beispiele die Fenster der Moschee

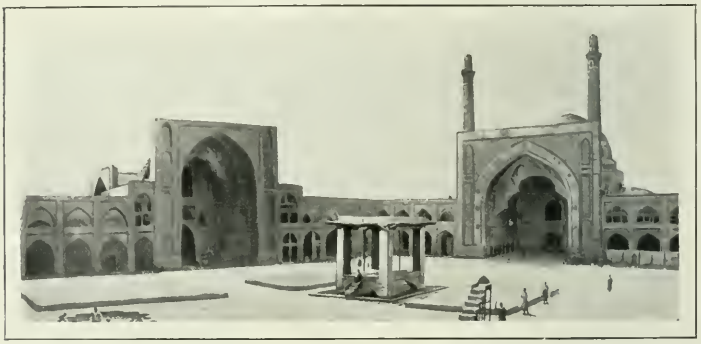

Abb. 90. Ispahan, Sahn der Mesdschid Dschami.

von Samarra (Abb. 99), die dekorativen Arkaden des Palastes von Rakka (Abb. 100) und die Schießscharten von Santa Cristina de Lena in Asturien (Abb. 138). Schließlich treten auch die Blendarkaden der Palastfassaden von Firuz-Abâd und Kasr Kharânch (Abb. 1 und 17) ebenso gut an mohammedanischen wie christlichen Bauten auf (Abb. 100, 105, 106).

Abb. 91. Damaskus, Jesus-Minarett der Großen Moschee.

Man hat behauptet, daß die geometrischen und Schriftverzierungen erfunden wurden als Ersatz für die Darstellung der von Mohammed verbotenen lebenden Wesen. Wahres und Falsches liegt in dieser Behauptung. Wie dem auch sei, die Lehre der Sunna wird in der Moschee beinahe sklavisch befolgt. Es ist also nicht erstaunlich, wenn der mohammedanische Architekt eifrig bemüht war, die geometrischen Geflechte zu vervollkommnen, Blattwerk und Blumen hinzuzutun und aus kufischen Inschriften Ornamente zu erfinden, wie es seine Vorfahren mit der Keilschrift gemacht hatten und es später die Christen mit dem gotischen und römischen Alphabet tun.

Auf die strahlenförmigen Riefelungen sassanidischen Stils, die

von einem Mittelpunkt im unteren Teil ausstrahlen, Riefelungen, denen die aus dem persischen Golf stammende Kammuschel zweifellos als anmutiges Vorbild gedient hat, wurde schon aufmerksam gemacht bei den Trompen des Sarvistan-Palastes, bei der inneren Tür, die in das Schloß el-Okhaïdher Einlaß gewährt, und bei den Zwickeln der auf die Kapitelle von Tâk-i-Bostân gemeißelten Arkaden (S. 14, 17, 24). Vom 2. Jahrhundert an hat die Halbkuppel, die die Tribuna des Praetoriums von Phaene überwölbt (Abb. 78) die gleiche Muschelform wie die vorigen. Nach der Hedschra findet man dasselbe Ornament an dem Palast von Rakka (Abb. 100), an der Moschee Sidi Okba von Kairuan (9. Jahrhundert) und in Spanien in Mérida, Córdoba und Santa Cristina de Lena wieder (Abb. 126, 138, 192 — 6., 8., 9. und 10. Jahrhundert). Später werden diese strahlenförmigen Riefelungen entweder einfach oder doppelt, sei es am Innern oder Äußeren der Halbkuppeln oder Kuppeln zu einem klassischen Motiv der mohammedanischen und christlichen Architektur.

Abb. 92. Aleppo, Große Moschee.

Was von den Überhalbkreis- und Vielpaßbogenrundungen gesagt wurde, kann auch auf das Plattenkapitell bezogen werden. Es erscheint an den alten Bauwerken Persiens (Abb. 24, 26, 27, 32, 33, 35, 36) und Palästinas (Kasr Kharâneh, Abb. 26) und wird von Mesopotamien bis nach Frankreich in den Kirchen und Moscheen verwandt, die im Lauf der drei Jahrhunderte nach der Hedschra gebaut wurden (Abb. 99, 100, 104, 132, 215). Es gewinnt als Beweisstück durch sein Auftreten gemeinsam mit den

Abb. 93. Tunis, Zeïtuna-Moschee.

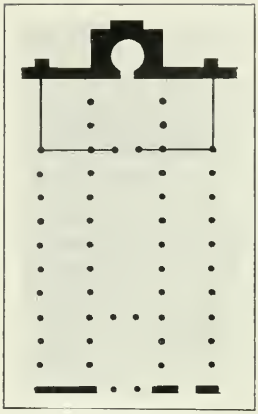

Abb. 94. Córdoba, Moschee. Schiff und Seitenschiffe, Maksura und Mihrab (Siehe Abb. 68, 195). (Aufgenommen vom Verfasser.)

anderen der iranischen Kunst entlehnten Formen.

Noch enger als zwischen den ersten Kirchen und Moscheen waren die Beziehungen zwischen morgenländischen und abendländischen Festungen. Als die Kreuzfahrer in das Gelobte Land kamen, wußten sie so wenig von Belagerungskunst, daß sie chaldäische Ingenieure anwerben mußten. Man weiß ferner, daß die Wandlung der Kriegsarchitektur des Mittelalters von dem berühmten Schloß Gaillard seinen Ausgang nahm (1197—1198). Nun ist dieses von Richard Löwenherz bei seiner Rückkehr aus Palästina gebaute Schloß den Schlössern der Kreuzfahrer nachgebildet, die selbst wieder getreue Nachahmungen sarazenischer Festungen sind. Neben dem Schloß Gaillard trugen das Schloß von Gent, das unter gleichen Bedingungen und gegen dieselbe Zeit wie der französische feste Platz gebaut wurde, und vielleicht die spanischen, nach dem Vorbild mohammedanischer Anlagen aufgeführten Festungen zur Verbreitung des morgenländischen Wehrbaus bei. Griechen und Römer, die nie die Geschicklichkeit und das Wissen chaldäisch-persischer Ingenieure erreichten, waren an der Entwicklung gar nicht beteiligt. Die Byzantiner bauten zwar kunstgerechte Befestigungen, aber auch sie waren in der Kunst, Verteidigungswerke zu entwerfen und anzulegen, bei den Asiaten in die Lehre gegangen.

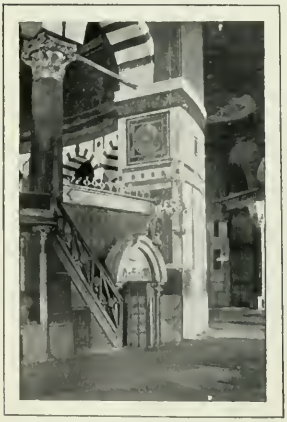

Abb. 95. Jerusalem, Kuhbet es-Sachra. Umgang.

Es hieße den Rahmen dieser Arbeit verlassen, wenn ich eine Studie, die als Einleitung der allgemeinen Geschichte der Kunst Spaniens und Portugals geschrieben ist, weiterführte. Würde die Entwicklung in allen Ländern des Islam weiter verfolgt, so würde man erkennen, wie kräftig die Einwirkungen waren, die aus der wechselseitigen Durchdringung der beiden großen, durch Kirche und Moschee vertretenen Zivilisationen entstanden. Gewiß bäumte sich in christ-

lichen Ländern die ganze Kraft lebendiger Tradition gegen diese Einwirkungen auf; trotzdem gewann die in Persien einheitlich ausgewachsene Kunst bestimmenden Einfluß. Ihr mächtiger Vermittler war Spanien. Gelingt es mir, dies darzulegen, so bringe ich meine fast vor einem Drittel-Jahrhundert begonnenen Studien damit zu einem Abschluß, der die ganze Arbeit krönt.

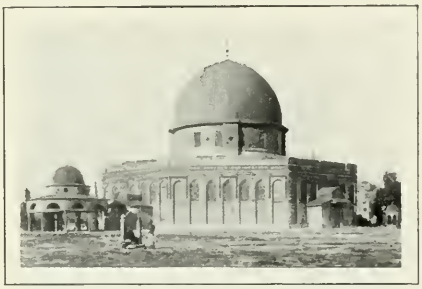

Abb. 96. Jerusalem, Kubbet es-Sachra oder Omar-Moschee (Abart β').

Als meine ersten Studien erschienen und ich die Rolle entdeckte, die bei der Entwicklung der abendländischen Architektur des Mittelalters Persien zufällt, schien das Ergebnis paradox. Seitdem hat ein Umschwung stattgefunden, und während der letzten Jahre haben zahlreiche Schriftsteller aus meinen Arbeiten wie aus einem gemeinsamen Gut entlehnt. Ich stelle dies mit gewissem Stolz fest und verberge auch keineswegs die Genugtuung, die mir diese Feststellung bereitet.

Die Schule von Sizilien nimmt in der morgenländischen Gruppe die gleiche Stelle ein wie die mudejarischen Schulen, die bald behandelt werden. Sie vereint die Kunst des Islam, die von den aus Persien stammenden Fatimiden in der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts eingeführt wurde, mit der Kunst, die die Normannen nach der Eroberung der Insel durch Roger I. im Jahre 1072 dorthin brachten. Noch unter der Regierung Rogers II. (1101—1154) war ein Drittel der Bevölkerung mohammedanisch. In Palermo zeigt die Martorana (12. Jahrhundert) die persische Trompenkuppel (Abb. 101) und den mohammedanischen Spitzbogen (Abb. 102; vergl. Abb. 74) und die Kapitelle des Westportals gehen von denselben Vorbildern aus wie die seldschukkischen Kapitelle einiger Bauten von Konia (Sirtscheli-Moschee, 1242 n. Chr.) oder seiner näheren Umgebung (Karawanserei des Sultans Khan, 1229—1278). Die Cappella Palatina

Abb. 97. Palast von Firuz-Abâd, Überhalbkreisbogenrundung (Türen im Inneren; S. Abb. 20, 22). (Aufgenommen vom Verfasser.)

(1232) verbindet den mohammedanischen Spitzbogen und die persische Trompenkuppel mit Stalaktitendecken reinsten iranischen Stils und mit ähnlichen Balkendecken, wie sie in der Moschee von Córdoba erscheinen. Das Schiff leitet sich von der Basilika ab (Abb. 103). Auch der Stil der beiden Paläste Palermos, la Cuba und la Zisa, ist mit dem persischen Stil eng verwandt. Der Grundriß der Haupthalle der Cuba ist tatsächlich eine Wiedergabe des Grundrisses B von Sarvistan; derjenige der Zisa nähert sich dem Grundriß A.

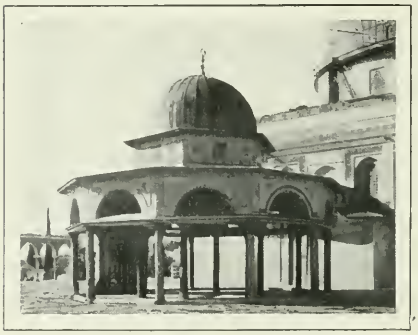

Abb. 98. Jerusalem, Kubbet es-Silsele (Abart β').

Süditalien, das frühzeitig für die byzantinische Kunst gewonnen war, widerstand besser als Sizilien dem Einfluß der Kunst des Islam. Man könnte jedoch zahlreiche Bauten aufzählen, wo islamitische Formen siegen, vor allem die Grabkapelle des Bohemund (1111) in Canosa mit einer Kuppel über quadratischem Grundriß und einer mit Silber ausgelegten Bronzetür, beides ganz morgenländisch.

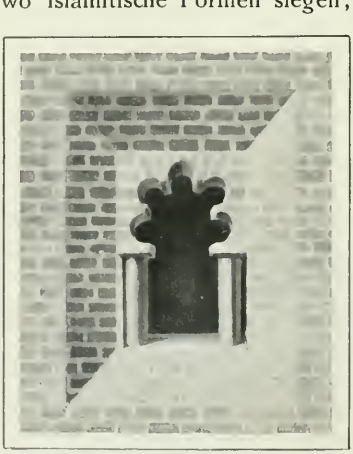

Abb. 99. Samarra, Vielpaßfenster. (Nach einer Zeichnung des Verfassers.)

In ihrer Konstruktion entspringt die lombardische Architektur, um deren Ursprung man sich so heftig gestritten hat, ebenfalls einem Zweig, der vom sizilianischen Baum genommen dem alten klassischen Stamm aufgepfropft wurde. Betrachtet man alte Kirchen, wie S. Ambrogio und S. Nazaro von Mailand, S. Michele Maggiore (Abb. 105), S. Pietro in Ciel d'Oro von Pavia, die Kathedrale von Parma (Abb. 106), S. Abbondio von Como und sogar den sogenannten Palast Theoderichs in Ravenna (8. oder 9. Jahrhundert), so wird man bei all diesen Bauten die deutlichen Züge und

unverkennbaren Merkmale der iranisch-syrischen Architektur, die nach Sizilien durch arabische Eroberer eingeführt wurde, wiederfinden: Trompenkuppeln, achtseitige Kuppeln auf Rippen, mit Säulchen an den Ecken abgefaßte Pfeiler, Plattenkapitelle (Abb. 104; vergl. Abb. 24, 26, 27, 33, 100), dekorative Bogenstellungen der Paläste von Firuz-Abâd (Abb. 17, 19), von Rabbat-Ammon und der Kirche von Ani (Abb. 87), blindes Fensterwerk der Paläste von Firuz-Abâd, von Kasr Kharâneh und Rakka (Abb. 1, 17, 100), das wie an diesen Bauten am oberen Teil der Fassade angebracht ist, Minarett-Glockentürme (Abb. 91 und 93), schreckliche Ungeheuer (Abb. 53—64) und im allgemeinen ornamentale Skulpturen, die in ihrem Stil und in ihrer Technik sassanidisch sind. Diese Merkmale waren lange festgestellt worden und man hatte ihren Ursprung abwechselnd in Byzanz, Deutschland und Frankreich gesucht. Nun ist die eigentliche Konstruktion in zu viel wesentlichen Punkten von der byzantinischen Konstruktion verschieden, um von ihr abgeleitet zu sein. Auch kann sie nicht auf Länder nördlich der Alpen zurückgehen, denn die Lombardei ist von jenen durch einen sehr breiten, ganz unter byzantinischem Einfluß stehenden Landstrich getrennt.

Abb. 100. Rakka, Blinde Vielpaßfenster.

Abb. 101. Palermo, La Martorana. Trompen der Kuppel.

[Einige Archäologen haben auch auf die römischen Bauwerke, die morgenländische, seit den Partherkriegen in Italien heimische Gewölbekonstruktionen (S. 29) zeigen, als einflußreich bei der Ausbildung der lombardischen Architektur hingewiesen. Man anerkennt zwar

damit die iranisch-syrische Abstammung der lombardischen Trompenkuppel, hält sie aber doch für weniger direkt wie ich, und legt sie in eine Zeit, die der Eroberung Siziliens durch die Mohammedaner vorausging.

Abb. 102. Palermo, La Martorana. Mohammedanische Bogenrundungen des Hauptschiffs.

Man kann nicht übersehen, daß die Thermen des Caracalla in Rom, die Villa Hadrian in Tivoli, die Basilika San Giuliano in Spoleto, letztere aus dem 4. oder 5. Jahrhundert, in einigen Ecken Verbindungsbogen haben, die den Kuppeltragbogen der persischen Architektur entsprechen. Doch kann man nicht in Abrede stellen, daß der Übergang vom quadratischen zum Kreisgrundriß, auf dem die persische Kuppel ruht, nicht verwirklicht ist. Wahr ist es allerdings, daß dies in San Giovanni in Fonte, einer Kirche Neapels aus dem 5. Jahrhundert, geschieht. Irrt man sich über die Gründung von San Giovanni in Fonte nicht, so kann doch niemand sicher behaupten, daß die Kuppel zu einer anderen Zeit nicht umgearbeitet ist oder der ursprünglichen Konstruktion angehört.

Abb. 103. Palermo, Cappella Palatina.

Mag nun die Kirche selbst im Laufe des 5. Jahrhunderts vollendet sein und keine spätere Überarbeitung stattgefunden haben, so bleibt doch die Tatsache bestehen, daß sie allein in Mittelitalien ein einziges iranisches Merkmal zeigt, während solche in der lombardischen Architektur zahlreich und übereinstimmend sind. Das erkennen auch die Schriftsteller, die sich zuletzt mit dieser Frage beschäftigten, gern an. In diesem Fall hätte die im 5. und 6. Jahrhundert einzeln dastehende Übernahme eines für die iranisch-syrische Architektur bezeichnenden

Motivs nur die in der Lombardei vollständig durchgeführte Übernahme sämtlicher konstruktiver Formeln Persiens auf dem Umweg über Sizilien vorbereitet.

Archäologie, Erdkunde und Geschichte stimmen also in dem Hinweis überein, daß die iranische Baukunst einzig auf dem Wege über Sizilien und Süditalien die Lombardei erreicht haben kann. Dort verband sie sich eng mit der dekorativen Kunst von Byzanz. Dann traf sie auf eine so mächtige, von byzantinischen Baumeistern errichtete Schranke, daß sie diese nicht überschritt. Beim Studium der vorromanischen, spanischen Architektur wird man verstehen lernen, wie wichtig die Feststellung dieser Tatsache ist.

Abb. 104. Aurona, Kirche. Plattenkapilelle und skulpierte Ornamentik in sassanidischem Stil. (Nach einer Zeichnung von F. de Dartein.)

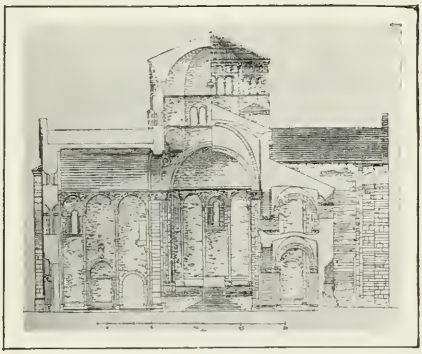

Abb. 105. Pavia, San Michele Maggiore. (Hauptmerkmale: persische Trompenkuppel, dekorative Arkaden, Blendfenster.) (Nach einer Zeichnung von F. de Dartein.)

Literatur zu Kapitel II

Abulfeda, Géographie. Paris 1848-1883. — A. Ballu, Le Monastère byzantin de Tébessa. Paris 1898. — El Bakri-Bélâdhori, Livre de la Conquête arabe. Hrsg. von M. J. de Goeje. Leiden 1866. — Ch. Bayet, Recherches pour servir à l'histoire de la sculpture chrétienne en Orient avant la querelle des iconoclastes. Paris 1879; L'Art Byzantin. 2. Aufl. Paris 1892. — G. Bell, Notes on a Journey through Cilicia and Lycaonia. (Journ. asiat., 1906-1907.) — M. van Berchem, Inscriptions arabes de Syrie. (Mém. de l'Inst. égypt., 1897.); Notes d'Archéologie arabe. (Journ. asiat., 1891.); Au Pays de Moab et d'Edom. (Journ. des Savants, 1909.) — L. de Beylié, Prome et Samara. Paris 1907; La Kalaa des Beni Hammad. Paris 1909. — C. Blochet, Les Miniatures des Manuscrits musulmans. (Gaz. des Beaux-Arts, 1897, I u. II; Burlington Mag., 1903.); Peinture en Perse. (Rev. archéol., 1905.) — W. Bode, Studien zur Gesch. d. westas. Knüpfteppiche. (Jahrb. d. pr. Kunstslgn., XIII, 1892.) — Bréhier, Les Etudes byzantines. (Journal des Savants, 1909.); L'Art du Moyen Age est-il d'origine orientale? (Rev. des Deux-Mondes, 1909, April.) — Brünnow, Kusejr Amra. (Wiener Zeitschr. f. d. Kunde d. Morgenlandes, XXI.) — Chapot, Destinées de l'Hellénisme au delà de l'Euphrate. (Mémoires de la Soc. des Ant. de France, LXIII, 1902.) — Choïsy, L'Art de bâtir chez les Romains. Paris 1873; L'Art de bâtir chez les Byzantins. Paris 1882; Histoire de l'Architecture. Paris 1899. — Corbett-Bey, The Life and Works of Ahmad ibn Touloun. (Journ. of R. As. Soc., 1891.) — Courajod, Leçons professées à l'Ecole du Louvre. Paris 1899. — G. Courtellemont, Les mosquées d'Ispahan. (Les Arts, 1904, 33.) — F. de Dartein, Architecture lombarde. Paris 1865-1882. — A. G. Dickie, The great Mosque of the Omeiyades at Damascus. (Palestina Exploration Fund, 1897.) — Ch. Diehl, L'Art byzantin dans l'Italie méridionale. Paris 1896; Mosaïques byzantines de Nicée. (Byzant. Zeitschr., I, 1883.) — J. Dieulafoy, La Perse, la Susiane et la Chaldée. Paris 1887. — M. Dieulafoy, Le Château Gaillard et l'Arch. militaire au XIIIe siècle. (Mém. de l'Acad. des Inscr. et Belles-Lettres, XXVI, 1. Tl., 1898); L'Eglise et la Mosquée; The Thousand and one Churches (Eglises de la région du Kara Dagh). (Journal des Savants, 1911.) — E. Dobbert, Zur Gesch. d. altchristl. u. frühbyz. Kunst. (Repert., XXI, 1898.) — Enlart, Manuel d'Arch. française. 4 Tle. Paris 1902-1903. — Fergusson, History of Architecture. London 1876; The holy Sepulcre and the Temple of Jerusalem. London 1865. — F. Flandin et P. Coste, Voyage en Perse. Paris 1846-1854. — Franz-Pascha, Die Baukunst d. Islam. Darmstadt 1896. — Freeman, The History and Conquest of the Saracens. London 1856 u. 1877. — A. Gayet, L'Art arabe. Paris 1893; L'Art copte. Paris 1901; La sculpture copte. (Gaz. des Beaux-Arts, XXXIV, 7 u. 8.) — Gosset, Les Coupoles d'Orient et d'Occident. Paris 1859. — Gravina, Il Duomo di Monrealę illustrado. Palermo 1859. — St. Gsell, Les Monuments antiques de l'Algérie. Paris 1901. — B. Haendcke, Kleinasien und Europa im XII. Jahrh. (Deutsche Bauztg. 1907, 77.) — M. Hartmann, In Sachen d. ostwestl. Beziehungen i. d. Kunst d. islamitischen Länder. (Oriental. Literaturztg., IX, 1906.) — A. Haupt, Mesopotam. u. islam. Kirchen. (Monatsschr. f. Kunstw., III, 7.) — E. Herzfeld, Samarra. Berlin 1907; Ausgrabungen von Samarra. Berlin 1912. — L. de Heuzey, Les origines oriental. de l'art. 2 Bde. Paris 1891 bis 1892. — Hill, Palestina Exploration Fund, 1896. — Ibn Batuta, Reise. Hrsg. v. H. v. Mzik. Hamburg 1911. — Ibn Jubair, Travels. Leiden 1852. — Ibn Khaldoun, Histoire des Berbères. Bd. 1-4. Alger 1852-1856; Histoire de l'Afrique sous la dynastie des Aghlabites et de la Sicile sous la domination Musulmane. Paris 1841; Prolégomènes historiques. — G. Jacob, Die Wanderung des Spitz- u. Hufeisenbogens. (Beiträge z. Kenntnis d. Orients, II, 1905.) — Jacobsthal, Das Mausoleum von Nackschevan. Berlin. — Jakut, Geographisches Wörterbuch. Hrsg. v. F. Wüstenfeld. Bd. 1-6. Leipzig 1866-1870. — F. Justi u. Horn, Geschichte Irans. Straßburg 1896-1904. — J. Karabacek, Das angebliche Bilderverbot des Islam. Wien 1876. — Koechlin, L'Art musulman. (Rev. de l'Art, 1903.) — Kondakoff, Histoire de l'Art byzantin considéré princ. dans les Miniatures. Paris 1886-1891. — A. Kremer, Kulturgesch. d. Orients unter d. Chalifen. 2 Bde. Wien 1875-1876. — E. Kühnel, Die Kalaa der Beni Hammad in Algerien. (Monatsh. f. Kunstwiss., I, 11); Palastanlagen im islam. Abendlande. (Monatsh. f. Kunstwiss., II, 11.) — E. Kutschmann, Meisterwerke sarrazenisch-normannischer Kunst in Sizilien und Unteritalien. Berlin 1900. — G. Le Bon, La civilisation des Arabes. Paris 1893. — C. E. Lehmann, Zwei Hauptprobleme der altorientalischen Chronologie. Leipzig 1898. — J. Leisching, Das arabische Wüstenschloß Kuseir-Amra. (Mitt. d. mähr. Gewerbemus., XXV, 1907.) — J. Lessing, Orientalische Teppiche. (Vorbilder-Hefte a. d. kgl. Kunstgewerbemus. zu Berlin. XIII, 1891.) — Maçoudi, Les Prairies d'or. 9 Bde. Paris 1861-1877. — F. R. Martin, A history of Oriental Carpets before 1800. London 1908. — G. Mendel, Les Monuments Seldjoukides en Asie mineure. (Rev. de l'art anc. et mod., XXIII, 1908.) — G. Migeon, Les cuivres arabes. (Gaz. des Beaux-Arts, II, 1899.) — A. Musil, Kusejr Amra und andere Schlösser östl. von Moab. I. Tl. Wien 1902; Kusejr Amra. Herausg. v. d. Kais. Akad. d. Wiss. 2 Bde. Wien 1907. — A. Müller, Der Islam im Morgen- u. Abendlande. Berlin 1885. — Nassiri Khosrau, Sefer Nameh. Franz. Übersetzung von Schefer. Paris 1881. — R. Neugebauer u. J. Orendi, Handbuch d. oriental. Teppichkunde. Leipzig 1909. — M. v. Oppenheim, Vom Mittelmeer zum persischen Golf. 2 Bde. Berlin 1899. — E. H. Palmer, Harun al-Raschid and

Saracen Civilisation. London und New-York. — Prisse d'Avennes, L'Art arabe. Paris 1869 bis 1877. — Procopius Caesariensis, De aedificis Justiniani. (Opera omnia, rec. J. Haury. Leipzig 1905 ff.) — Sir W. Ramsay and G. Bell, The Thousand and one Churches (Die Kirchen des Kara Dagh und der benachbarten Gegenden.) London 1909. — S. Reinach, Style persan transporté en Chine. (Rev. arch., XXXVI à XXXIX.) — A. Renan, L'Art arabe dans le Maghreb. (Gaz. des Beaux-Arts, 1891 u. 1892.) — A. Riegl, Koptische Kunst. (Byzant. Zeitschrift 1893.); Altorientalische Teppiche. Wien 1891. — G.-T. Rivoira, Le Origini della Architectura Lombarda. Rom 1901. — Roudh-el-Kartas, Histoire des Souverains du Maghreb. Paris 1860. — Rousselet, L'Inde des Rajahs. Paris 1871. — H. Saladin, Monographie de la grande Mosquée de Kairouan; Manuel d'Art musulman. 2 Bde. Paris 1907. — F. Sarre, Denkmäler persischer Baukunst. Berlin 1901-1910; Transkaukasien, Persien, Mesopotamien, Transkaspien. Land und Leute. 85 photogr. Aufnahmen. Berlin 1899; Reise in Kleinasien. Berlin 1896; Sammlung Sarre. 1. Tl. Metall. Berlin 1906. 2. Tl. Seldschuk. Kleinkunst. Leipzig 1909; Über persisch-islamische Architektur u. ihre Entwicklung. (Asien, II, 1903.) — E. de Sarzec, Découvertes en Chaldée. Publ. par L. Heuzey. Paris 1887-1896. — Murdoch Smith, Persian, Art. London. — E. Snouck-Hurgronje, Kusejr Amra und das Bilderverbot. (Zeitschr. d. Deutsch. morgenländ. Gesellschaft, LXI, 1907.) — F. Stolze, F. C. Andreas u. Th. Nöldeke, Persepolis. Berlin 1882. — J. Strzygowski, Orient oder Rom? Leipzig 1910; Byzantinische Denkmäler. Bd. III. Wien 1903; Kleinasien ein Neuland der Kunstgeschichte. Leipzig 1903; Amida. Beitr. z. Kunstgesch. d. Mittelalters von Nordmesopotamien, Hellas u. d. Abendland. Mit e. Beitr. The churches and monasteries of the Tur Abdin von G. L. Bell. Heidelberg 1910; Amra als Bauwerk. (Zeitschr. f. Gesch. d. Architektur, I, 3); Amra u. s. Malereien. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XVIII, 1907.); Die Kanzel von Kairuan. (Kunstchronik, XVIII, 24.); Der Eintritt Mesopotamiens in die Geschichte d. christl. Kunst. (Monatsh. f. Kunstw., III, 1.) — Tabari, Chronique. Paris 1867-1874; Geschichte der Perser u. Araber zur Zeit der Sasaniden. Leiden 1879. — Terzi, La Capella di San Pietro nella Regia di Palermo. Palermo 1873-1885. — W. G. Thomson, Hispano-Moresque Carpets. (Burlington Mag., 1910, Nov.) — Verneilh, Les Statues du Portail royal de Chartres n'ont rien de byzantin. (Bull. monumental.) — Viollet-le-Duc, Dictionnaire d'Architecture. Paris 1854-1869. — M. de Vogüé, L'Architecture civile et religieuse du Ier au VIIe siècle dans la Syrie et le Haouran. 2 Bde. Paris 1866-77; Le Temple de Jérusalem, la Koubbet es Sakhra. Paris 1864. — Wallis, La Céramique persane au XIIIe siècle. (Gaz. des Beaux-Arts, 1892, II.) — K. Woermann, Geschichte der Kunst aller Völker und Zeiten, Bd. I. Leipzig 1904. — F. Wüstenfeld, Vergleichstabellen der muhammedanischen und christlichen Zeitrechnung. Leipzig 1854. — Yakout, Dictionnaire géographique, historique et littéraire. Französ. Übersetzung von C. Barbier de Meynard. Paris 1861. — H. Zschokke, Kusejr Amra. (Die Kultur, VIII, 1907.)

Abb. 106. Parma, Kathedrale.

Abb. 107. Saint-Martin du Canigou (Ost-Pyrenäen).

KAPITEL III

Frühzeit

Praehistorisches Zeitalter — Iberisches Zeitalter — Römisches Zeitalter — Westgotisches Zeitalter — Asturische Kirchen; kastilianische proto-mudejarische Kirchen; katalonische proto-romanische Kirchen — Bildhauerei — Miniaturmalerei — Kirchengerät — Mohammedanische Kunst — Ursprung der romanischen Architektur.

Die kalte Witterung und das trockene Klima, die in Mitteleuropa gegen Ende des Quaternär-Zeitalters herrschten, hatte auch Spanien. Dieselben Tiere und vor allem das Renntier waren im Süden und Norden der Pyrenäen im Überfluß vorhanden und wurden von den Bewohnern gejagt. Ihre erstaunlichen Darstellungen auf den Felswänden in Grotten, von denen man täglich immer mehr entdeckt, sind praehistorische Kundgebungen der Kunst in Iberien (Abb. 109).

Als dieses Rentierzeitalter zu Ende geht, ist die ganze Halbinsel bevölkert, und ihre Bewohner haben Städte gegründet. Ihre Ruinen, die in Spanien unter den Namen Despoblados oder Castillars, in Portugal unter der Bezeichnung Citanias bekannt sind, scheinen Berührungen mit dem alten Griechenland zu verraten.

Die Häuser bestehen aus rechteckigen oder runden Räumen, ihre Mauern sind aus rohen Bruchsteinen gebaut. Der Mauerverband wird ungeheuer, ja kyklopisch, sobald es sich um befestigte Umwallungen gleich denen von Gerona, Olerdula oder Tarragona handelt (Abb. 108). Flechtwerke, Fransen und Spiralen schmücken Wandungen und Türsturz in den Despoblados und Citanias; die Spirale, das Swastikakreuz, der Kreis mit eingeschriebenem Kreuz kommen auch vor. In Portugal hat man runde Gräber gefunden, die mit Hilfe wagerechter Steinschichtung eingewölbt sind und an die Gräber von Mykenä und Orchomenos mit ähnlichem Zugang wie dem Dromos der vorher angeführten Bauwerke erinnern.

Abb. 108. Tarragona, Kyklopentür.

Die Phönizier landeten und verbreiteten an der Südküste die regelmäßige Mauerschichtung, die griechische Kolonisten im Norden einführten. Sie wurde bei der Ausbesserung der sogenannten kyklopischen Mauern von Tarragona, dem alten Tarraco (Abb. 108), von Ampurias, dem alten Emporion, und bei der Errichtung der Umwallung von Malaga verwandt.

Die Verzierungen der übrigen Bauten gehören der klassischen Kunst von Hellas an, aber in ihrer Zusammenordnung und in ihrer Verwendung macht sich die Hand des eingeborenen Künstlers fühlbar. Dies sind Ei- und Perlverzierungen, ionische Voluten und Palmetten auf Bruchstücken von Kranzgesimsen und Kapitellen. Man fand sie in Elche, an dem Cerro de los Santos und an dem Llano de la Consolación.

Abb. 109. Auerochse (Grotte von Altamira).

In Spanien wie in Portugal gibt es ungefähr vierhundert Darstellungen von Vierfüßlern aus Stein in der Größe eines Kalbes (Abb. 110), deren Formen so unbestimmt sind, daß

Abb. 110. Stier von Avila.

man sie je nach den Ländern mit Toros, Becerros (Kälbern), mit Cerdos oder Cerdones (Schweinen oder großen Schweinen), mit Porcas oder Puercas (Säuen) bezeichnet. Einige zeigen nachträglich hinzugefügte Inschriften; andere wie die Puerca von Murca haben Spuren von vielfarbiger Bemalung. Die frühzeitige Entstehung dieser Tiere ist nicht zweifelhaft. Ihr Vorbild fand man vielleicht in ähnlichen Darstellungen wie den hettitischen Löwen von Albistan. Der Einfluß des Ostens wird bald so offenkundig, daß auf diese Ähnlichkeit hingewiesen werden muß.

Abb. 111. Stiere von Costig (Madrid, Mus. Arqueológico).

Der iberischen Skulptur gehören noch die lusitanischen Krieger des Schlosses Ajuda in Lissabon an, unförmige, in Spanien gefundene Statuen, dann die Maske von Redoban, die schon ausgeprägte Züge zeigt, und eine in jeder Hinsicht bedeutende Figur, die in Elche im August 1897 (Abb. 113) entdeckt wurde. Sie stellt in Stein eine Frauenbüste dar, die an den Lippen und einigen Teilen der Kopfbedeckung noch Spuren roter Farbe bewahrt hat. Ungeheurer Ohrschmuck in Radform, eine an den Sarmat erinnernde Kopfbedeckung, ein schönes phönikisches Halsband sowie bildhauerischer Stil und Gesichtstyp lassen Entstehungszeit und Herkunft dieser Büste genau bestimmen. Sie geht auf die zweite Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr. zurück und ist das Werk eines einheimischen Künstlers, der zwiefachem Einfluß unterlegen war: einmal dem griechischen Einfluß,

Abb. 112. Kuh von Balazote (Madrid, Mus. Arqueológico).

der durch die Phokäer und die an der Küste Kataloniens gegründeten Kolonien vermittelt wurde, dann dem phönizischen Einfluß, der auf dem Wege über Karthago und über die im Süden Spaniens gegründeten Niederlassungen eindrang.

Abb. 113. Büste von Elche (Paris, Louvre).

Das gleiche Datum paßt auch auf andere Skulpturen mit denselben Merkmalen. Dies sind Statuen aus dem Cerro de los Santos und dem Llano de la Consolación in Elche (Abb. 114), Flachreliefs von Osuna (Abb. 116), die schönen ehernen Stierköpfe, die in Costig auf Mallorka (Abb. 111) gefunden und in gleicher Weise wie die susianischen Stiere modelliert sind. Weiter das Ungeheuer mit Menschenkopf, Vicha von Balazote (Abb. 112) genannt, die Sphinx von Bocairente, merkwürdig wegen ihrer Ähnlichkeit mit den in Delos 1906—1907 entdeckten Löwen, die Sphinxe von Agost und Salobral und der Geier von Redoban.

Das Studium der Töpferwaren und Münzen bestätigt das Vorhandensein alter Beziehungen zwischen Iberien und der hellenistischen Welt. Die griechischen Grundformen wurden sogar so gebräuchlich, daß die karthagischen Kolonien bei der Prägung spanisch-punischer Münzen das attische Verfahren annahmen und sich mit der Umänderung der Vor- und Rückseite begnügten.

Abb. 114. Statue aus Elche (Madrid, Mus. Arqueológico).

Die iberischen Waffen bewahrten lange ihre besonderen Formen. Die Schwerter bestanden aus einer dreieckigen Klinge mit zwei Schneiden und einfachem Griff. Einige in der Nekropole von Aguilar de Anguita und bei Almedinilla in der Provinz von Córdoba entdeckten Schwerter zeigen eine eigentümliche Form (Abb. 115). Ihr orientalischer Charakter ist so ausgesprochen, daß das Musée d'Artillerie in Paris sie unter arabischen Jatagans ausstellt. Nun ist eine Klinge, die denen der Schwerter von Almedinilla

gleichkommt, auf einer in Elche gefundenen Statue dargestellt, deren Ursprung man nicht anzweifeln kann. Wie die Jatagans zeigt sie nebst einer doppelten Krümmung eine Verstärkung, die den Rücken steif macht und die Zusammenfügung des Heftzapfens mit dem Griff befestigt. Endlich werden verschiedene Schneidewerkzeuge, die stark an diese Schwerter erinnern, von griechischen und lateinischen Schriftstellern beschrieben und auf bemalten Vasen der klassischen Epoche wiedergegeben. Sie tragen die Namen *μάχαιρα* und *κοπίς* (Machaira und Kopis) und dienten als Hippe, als Küchen-, Schlacht- oder Jagdmesser. Die Griechen Homers kannten das erstere unter ihnen, und wir wissen durch Aischylos (Die Perser, 59), Xenophon (Kyrop. II, 1. 9; VI, 2. 19; VII, 3. 8) und Plutarch (Aristides), daß sie aus dem Osten stammten und von den Heeren des Großkönigs gebraucht wurden. Die Schwerter selbst bestätigen diese Berichte. Eines unter ihnen hat einen ziselierten Eisengriff, der prächtig mit einem geflügelten Ungeheuer und Blattwerk verziert ist, die an sassanidische Drachen und den Fries des Hatra-Palastes erinnern. Er erscheint als Werk eines in asiatischen Überlieferungen erzogenen Künstlers, der entweder in Afrika oder in Spanien gegen das 3. Jahrhundert unserer Zeitrechnung lebte. Zu dieser Zeit erfreute sich die Colonia Junonia, die die Römer auf den Trümmern Karthagos erbaut hatten, eines großen Wohlstands und die Einheimischen führten in Anlehnung an die Kunst des Ostens und des Westens ihre künstlerische Tradition weiter fort.

Abb. 115. Schwert von Almedinilla (Madrid, Mus. Arqueológico).

Abb. 116. Krieger von Osuna (Paris, Louvre).

Auf die iberischen Bauwerke folgen der Zeit nach die römischen. Sie haben keine besonderen Merkmale. Nur die wichtigsten seien angeführt: In Tarragona und Segovia ausgezeichnet erhaltene Aquädukte (Abb. 117).

In der Nähe von Alcántara eine 108 m lange Brücke über den Tajo aus dem Jahr 105 n. Chr. (Abb. 118). In Mérida (das alte Augusta Emerita) eine prächtige Granitbrücke, 910 m lang, 11 m hoch, 5 m breit, mit 64 Bogen, deren Pfeiler teilweise alt sind (Abb. 119). In Ronda la Vieja (Acinipo), in Sagunt, in Mérida Theater (Abb. 120). In Santiponce (Italica) ein Amphitheater. In Numantia, Emporion, Tarragona (Tarraco) und Italica Münzen, Vasen, Bronzebüsten (Abb. 122), Marmorstatuen, Flachreliefs, Altäre, Bruchstücke von Gesimsen, Kapitelle, Säulenschäfte und Basen, Inschriften, Waffen und Mosaiken. In Portugal der Tempel von Evora (Abb. 121).

Abb. 117.
Segovia, Aquädukt.

Während der anderthalb Jahrhunderte nach dem Regierungsantritt Athanagilds (554—567) entstanden zahlreiche Kirchen, Paläste und öffentliche Gebäude in den Hauptstädten des westgotischen Königreichs. Die Hauptstadt Toledo und ihre Nachbarstädte, darunter Guarrazar, weiter Italica, Osuna, Sevilla, Córdoba, Granada, Castulo, Atarfe und vor allem Mérida standen glänzend da.

Mérida, das lebhaften Handel mit dem Küstengebiet des Mittelmeers betrieb, war eine der Eingangspforten für die byzantinische Kunst, die mit der Kunst des kaiserlichen Roms verschmolz. Die westgotischen Bauwerke sind verschwunden, aber man hat Bruchstücke, die beim Fehlen der Bauten wertvolle Aufschlüsse geben. Die Säulen haben glatten oder schraubig kannelierten Schaft, die Kapitelle gleichen meistens entarteten korinthischen (Abb. 124). Die Ornamente mit geringem Relief sind oft der Flora entlehnt. Man trifft unter dem Blattwerk auch einige christliche Zeichen: das griechische Kreuz, die Taube, den Fisch, Alpha und Omega (Abb. 126). Die Profilierung ist römisch.

Abb. 118. Alcántara, Brücke über den Tajo.

Gehört diese Gesamtheit konstruktiver Formen und skulptierter Ornamente der westgotischen Gebäude Spaniens einem besonderen Stil an? Meiner Ansicht nach — ja. Ebensogut wie es einen zusammengesetzten iberischen Stil gab, gab es einen westgotischen Stil, in dem sich die herrschende lateinische Kunst, lokale Überlieferungen und die byzantinische Kunst des 6. und 7. Jahrhunderts zu Bildungen vereinigen, die in Spanien einen ganz besonderen Charakter annehmen, wie man ihn nirgend anderswo antrifft. Ganz klar wird dies bei den wertvollen Weihkronen, die 1858 in Guarrazar in der Nähe von Toledo entdeckt wurden und in die sich das Musée de Cluny und die Armería Real von Madrid teilten (Abb. 123). Sie tragen die Namen der Könige Swinthila (621—631) und Recceswinth (649—672).

Abb. 119. Mérida, Brücke.

Von den Gebäuden, die in Asturien in den ersten, von den Christen wieder eroberten Gebieten entstanden, gehen die ältesten auf die Regierungszeit Alfons' II., el Rey Casto (792—842), zurück. Dies sind drei Kirchen von Oviedo: San Julián de los Prados (volkstümlich Santullano), San Tirso und die Cámara Santa.

Santullano besteht aus einer Vorhalle, einem Schiff, zwei Seitenschiffen, einem Querschiff, einer Apsis und zwei kleinen Apsiden, die den Seitenschiffen entsprechen (Abb. 127, 128, 130). Das Schiff, weit höher als die Seitenschiffe, trägt eine Balkendecke, ebenso der Raum für die Geistlichkeit, sodaß Schiff, Apsis und Raum für die Geistlichkeit den ganzen Bau als lateinisches Kreuz überragen. Der Baumeister fürchtete zwar den Gewölbeschub auf die hohen Mauern, zeigte sich aber weniger besorgt in den unteren Teilen des Baus: er spannte

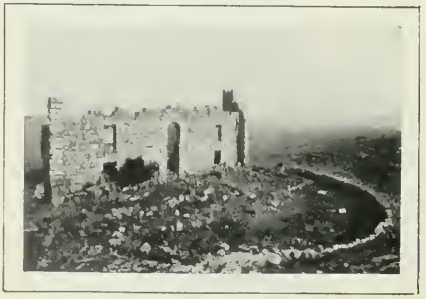

Abb. 120. Ronda la Vieja, Theater.

Kreuzgewölbe über die Seitenschiffe und wölbte Tonnen über den Apsiden. Das Hauptschiff ist von den Seitenschiffen durch drei Pfeilerarkaden, und die Apsis von den kleinen Apsiden durch drei Blendarkaden auf Säulen getrennt. Für Gewölbe wie Bogen wurde einzig der Rundbogen verwandt.

Abb. 121. Evora (Portugal), Tempel.

Santullano hat das Aussehen einer bescheidenen Kirche, die im Laufe des letzten Jahrhunderts gebaut ist. Am Äußeren sind die Ajimeces (gekuppelte Fensterchen) mit durchbrochenen, geometrisch gemusterten Steinplatten und Kragsteine, die die Verdachungen tragen, zu bemerken (Abb. 128); ferner asturische Strebepfeiler (Abb. 125); Traufröhren, Entlastungsbögen aus Backstein über dem Schlußstein einiger Fensteröffnungen (Abb. 128). Im Dachgeschoß des Hauptschiffes zeigen die Zugeisen des Dachstuhls eine Musterung von konzentrischen Kreisen. Alles das beweist, daß man es mit einem alten, unter dem Einfluß des Orients entstandenen Bauwerk zu tun hat. Weiter zieht die Apsis die Aufmerksamkeit auf sich. Ihre Säulen aus Jaspis, ihre weiß marmornen Kapitelle schlechten korinthischen Stils und die mit geometrischem Muster geschmückten, oben mit einer doppelten Reihe von Akanthusblättern gezierten Eckpfeiler (Abb. 129, 130) erinnern an hellenistische Motive, wie man sie in Mérida (Abb. 192, 193) entdeckte und wie sie beim Hatra-Palast erwähnt wurden (S. 11—12).

Abb. 122.
Ausgrabungen von Ampurias
(Barcelona, Sammlung Güell).

Die Gesamtanlage Santullanos ist bezeichnend für lateinische Basiliken der Abart $\gamma\delta$ (S. 8, 39), die im Orient oder unter orientalischem Einfluß gebaut sind wie einige vormohammedanische Kirchen des Kara Dagh, die Basilika von Karyes (Athos) und die Kirche von Monreale (Sizilien), letztere

ein Nachkomme älterer Bauwerke. Alle unterscheiden sich von der klassischen Basilika durch das Vorhandensein von zwei ergänzenden Apsiden und durch die Anwendung des Gewölbes bei der Bedachung.

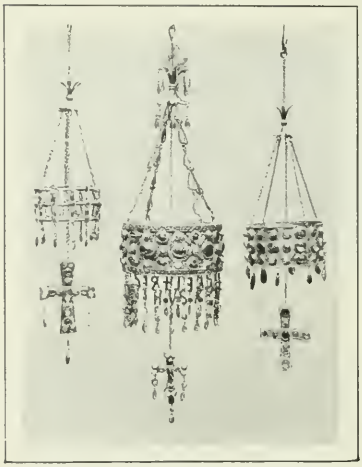

Abb. 123. Westgotische Weihkronen (Paris, Musée de Cluny).

Wie kommt die Form der orientalischen lateinischen Basilika nach Asturien? Sicherlich über die Provinzen, die unter den Westgoten in ihrer Baukunst an den Orient sich anschlossen. Die Kirche Oviedos könnte also wohl vor der mohammedanischen Eroberung erbaute Kirchen nachahmen.

Das Ajimez, das die Apsis von San Tirso erhellt, ist aus dieser Zeit der einzige sichtbare und sichere Überrest des später veränderten Baus (Abb. 136).

Die Cámara Santa war eine Reliquienkapelle, die zur Sicherung der Reliquien mitten in einem befestigten Palast lag und dem Schutz des heiligen Michael unterstellt war. Sie besteht aus einem gewölbten Untergeschoß, das den Einbruch erschweren sollte, und auf dem sich der ungefähr 10 m lange, 6 m breite, tonnengewölbte Hauptraum erhebt. Dieser Raum enthält die eigentliche Cámara Santa, die von Tioda unter der Regierung Alfons' II., el Rey Casto (792 bis 842), gebaut wurde, mit einem Vorraum oder *antecámera*, welche das Werk Alfons' VI. (1072—1109) ist.

Abb. 124. Westgotische Architekturbruchstücke (Mérida, Museum).

Die Ausschmückung der Cámara Santa ist einfach. Vorn ein Gurtbogen, dessen Ansätze auf zwei Marmorsäulen ruhen, in der Wand des Chorhaupts eine weite Fensteröffnung, begleitet von einem zweiten Bogen auf Säulen. Die Kapitelle — alle verschieden — und die Basen gleichen den von den Ruinen der westgotischen Bauten stammenden.

Nach dem Vorbild Alfons' II. baute Ramiro I. (842—850) Kirchen, Paläste und öffentliche Bäder aus Marmor, deren ohne Einrüstung hochgeführte Gewölbe (ohne Holz sagt der Text) von den zeitgenössischen Chronisten als unerhörte Wunder der Architektur gepriesen werden. Diese Konstruktionsart, die das alte Persien zweifellos von Chaldäa übernahm und ausschließlich anwandte, ist ein weiterer Beweis für die Anleihen des christlichen Spaniens beim Orient (S. 8, 17, 30, 31; Abb. 26, 29—32, 34).

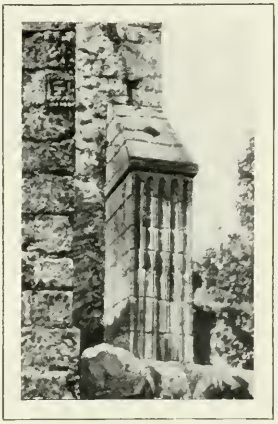

Abb. 125.
San Miguel de Lino,
Asturische Strebepfeiler.

San Miguel de Lino, 5 oder 6 km von Oviedo entfernt, wurde 25 Jahre später wie Santullano geweiht. Sein Grundriß zeigt das einem Quadrat eingeschriebene Kreuz. Eine Apsis schloß das Schiff ab, aber nach dem Einsturz des Chorhauptes wurden die klaffenden Öffnungen einfach zugemauert. Hat man das äußere Portal durchschritten, so kommt man in eine tonnenüberwölbte Vorhalle, über der eine Tribüne liegt. Dann folgt das Hauptschiff, dessen sehr hohe Tonne die gesamte Baumasse beherrscht. Die beiden ebenfalls tonnenüberwölbten Kreuzarme stehen in Verbindung mit gleichförmigen Räumen rechts und links von der Vorhalle, in denen die Treppen zur Tribüne liegen.

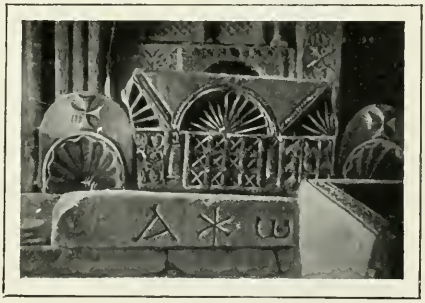

Abb. 126. Westgotische Architekturbruchstücke.
(Mérida, Museum.)

Im Gegensatz zu den Basiliken nimmt San Miguel (Abb. 11 und 131) die Anlage auf, die bezeichnend ist für das syrische Praetorium von Phaene (Abb. 6 und 78), sassanidische Paläste der Abart $\alpha\beta\delta$ (S. 8, 39), die Kirche von Mahaletsch (lykaonische Gruppe S. 38) und davon abgeleitete Profan- und Sakralbauten, wie die Mefa Dschami und die Kazandschilar Dschami von Konstantinopel und Saloniki (10. Jahrhundert), die armenischen Kathedralen

von Ani (Abb. 15 und 87) und von Usunliar (11. Jahrhundert) und der Tschinili Kiosk von Konstantinopel (1466—1470 n. Chr.). Bei allen ist die Grundrißaufteilung statischen Notwendigkeiten untergeordnet, in dem der Gewölbeschub durch Kreuzarme, die der Schubrichtung entgegenwirken, aufgefangen wird. Bei allen überragt das Kreuz die gesamte Baumasse, während die Verdachung des Hauptschiffes noch über dasselbe emporwächst. Schließlich zeigen San Miguel, Santullano und andere asturische Kirchen der gleichen Zeit äußere Strebepfeiler (Abb. 125). Stark von der Mauer absetzend, allein in Quadersteinen ausgeführt und mit tiefen Riefelungen, drückt die Sorgfalt ihrer Erbauung und ihrer Ausschmückung die Wichtigkeit aus, die der Baumeister ihnen beilegte. Nun brauchten weder Rom noch Byzanz äußere Strebepfeiler, ebensowenig ist ihr Ursprung im Norden der Pyrenäen zu suchen, da sie noch zwei Jahrhunderte lang dort nicht angewandt wurden.

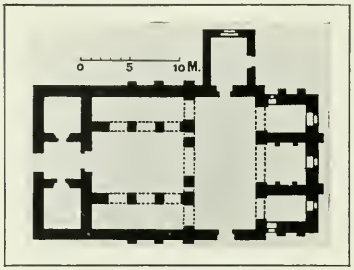

Abb. 127.
Oviedo, Santullano.
(Nach einer Zeichnung des Verfassers.)

Ähnliche finden sich aber an den persischen Palästen von Firuz-Abâd, Tâk-i-Kesrâ und el-Okhaïdher, an den Kirchen Lykaoniens (S. 10, 17, 38, 63; Abb. 2, 19, 36) und nahe Oviedo an der Moschee von Córdoba (S. 95).

Abb. 128. Oviedo, Santullano. Apsis.

Der iranische Stil macht sich in San Miguel noch an den Plattenkapitellen der Säulchen der Tribüne bemerkbar (Abb. 132; S. 47 und 51), weiter an den Kragsteinen der großen Säulen, die die Bogen des Querschiffs aufnehmen, an der Ornamentierung der Pfeiler (Abb. 133), an einem prächtigen Ajimez (Abb. 135) und an den geometrischen Mustern der durchbrochenen Steinplatten. Die römische Abstammung ist ebenso deutlich. So sind auf den äußeren Türfeldern Konsular-Diptychen entlehnte Szenen, von einem Laubgehänge umrahmt, zu sehen (Abb. 134).

Die seltsamen Basen der großen Säulen haben auch Sitzfiguren, die ganz das Aussehen Togen bekleideter Männer haben (Abb. 133).

Santa Cristina de Lena (Abb. 12, 137, 139), auf dem Wege von León nach Oviedo, ungefähr 30 km südlich dieser letzteren Stadt gelegen, hat mit San Miguel de Lino Übereinstimmungen im Grundriß, in der Ausschmückung und in der Bauart. Die ganze Kirche ist mit einer überhöhten Tonne eingedeckt (die Tonne ist restauriert, aber die Ansätze und ein Teil der Zwickel blieben bestehen), und enthält eine Tribüne, zu der man auf einer in das Schiff gelegten Treppe hinaufsteigt. Das Querschiff teilt die Kirche in zwei Hälften und bildet mit dem Schiff, das es stützt, ein Kreuz, demjenigen von Sarvistan ähnlich (Abb. 3, Raum A). Weiter enthält die Kirche einen erhöhten Raum für die Geistlichkeit und eine Art Ikonostasis (Abb. 139), gleich der Maksura der Moscheen des Maghreb und Andalusiens (S. 42 und 43; Abb. 94).

Abb. 129. Oviedo, Santullano. Pfeiler des Triumphbogens.

Obgleich die Grundrißaufteilung, das Innere und Äußere, wie die Abschlußwand des Sanktuariums Santa Cristina in die Gruppe der orientalischen Kirchen Art α (S. 8, 39; Abb. 3, 84, 86) einordnen, zeigt sie einige Merkmale der lateinischen Basilika. Vergleicht man sie mit S. Clemente von Rom — umgearbeitet im 9. Jahrhundert, aber in all ihren Einzelheiten mit den altchristlichen Überlieferungen offenbar übereinstimmend —, so findet man, daß in beiden Gebäuden der Raum für die Geistlichkeit einige Stufen höher als das Schiff liegt, daß weitere Stufen noch nötig sind, um von dem Raum für die Geistlichkeit in die Apsis zu gelangen (Abb. 139). In S. Clemente sind Ciborium und Altar durch eine Balustrade abgegrenzt, Santa Cristina hat eine Ikonostasis aus drei Arkaden, deren mittelste durch drei reich verzierte Steinplatten abgeschlossen ist, gegen die der Altar sich anlehnte (Abb. 139 und 140). Für wen waren die Tribünen von San Miguel und Santa Cristina bestimmt? An Sänger kann dabei nicht gedacht werden, da diese sich in der Nähe der diensttuenden Geistlichen aufhalten mußten. Vielmehr waren sie den Frauen vorbehalten, die in Spanien seit dieser Zeit und lange später noch nach dem Vorbild der muselmanischen Frauen nur dicht verschleiert aus-

gingen. Alles spricht dafür: die Unmöglichkeit, in einer so kleinen Kirche wie Santa Cristina die beiden Geschlechter so zu trennen, wie es damals der Brauch forderte; die alten und neuen Beispiele orientalischer Kirchen, in denen entweder das obere Stockwerk der Seitenschiffe, oder eine Tribüne vorn am Schiff in eine Art Frauengemach umgewandelt ist. Dann sind ungefähr ein Meter oberhalb der Balustraden zwei Löcher vorhanden, in die die Enden eines Balkens eingefügt waren. Da die geringe Tiefe der Lager an ein zur Verbindung der seitlichen Mauern bestimmtes Zugeisen nicht denken läßt, scheint der Balken zur Befestigung eines den Muscharabies gleichenden Holzgitters gedient zu haben, hinter denen sich die Frauen entschleiern und, ohne gesehen zu werden, dem Gottesdienst folgen konnten.

Abb. 130. Oviedo, Santullano. Schiff, Seitenschiffe, Querschiff, Apsis und Apsidiolen.

Abb. 131.
San Miguel de Lino bei Oviedo
(Grundriß siehe Abb. 11.)

Die Ornamentierung von Santa Cristina wird der Gegenstand einer größeren Studie sein. Nur die schießschartenähnlichen Fenster des Sanktuariums sollen hier ihres sehr ausgesprochenen orientalischen Charakters wegen besprochen werden (Abb. 138). Sie sind in eine einzige Steinplatte eingeschnitten, haben über einem länglichen Rechteck einen Sturz, der mit sparrenförmiger Dekoration versehen ist, während die obere Ausschrägung durch eine muschelartige Form gebildet wird, die von sassanidischen Bauten her bekannt ist (S. 46). Santo Cristo de la Luz in Toledo (S. 96) hat dieselben schießschartenartigen Fenster. Auf die

Abb. 132.
San Miguel de Lino, Tribüne.

Abb. 133. San Miguel de Lino, Pfeiler und Säulenbasis.

Muschelform und den Vielpaßbogen aber wurde bereits bei den sassanidischen Palästen und den ältesten muselmanischen Bauten in Asien, Afrika und Spanien (Abb. 24, 33, 78, 100; 29, 34, 99, 100) aufmerksam gemacht.

Santa María de Naranco liegt kaum 100 m von San Miguel entfernt (Abb. 141 und 144). Sie baut sich über einem länglich rechteckigen Grundriß von ungefähr 20 m Länge und 6 m Breite auf und enthält Erdgeschoß und erstes Stockwerk. Drei Treppen, die gegen ein Portal münden, nehmen die Mitte der Nordfassade ein. Der mittlere Treppenlauf, der eine der drei Türen des Erdgeschosses verdeckt, ist nachträglich hinzugefügt. Das obere Stockwerk besteht aus einer tonnenüberwölbten Galerie aus elf Jochen. Sieben gehören dem Hauptraum und vier zwei Nebenräumen an, die zur Seite liegen. Drei Rundbogentüren, von gedrehten Bündelsäulen gefaßt, durchbrechen jede Trennungsmauer. Zum Ostraum schreitet man auf drei Stufen empor, zum Westraum (Abb. 144) auf einer einzigen. Endlich war dem Portal gegenüber im Süden eine bedeckte Terrasse angelegt, von der aus man Oviedo, das Tal und die hohen, alles beherrschenden

Abb. 134. San Miguel de Lino, Einzelheit der Haupttür.

Berge liegen sah. Der Hauptraum hatte keine Fenster. Dagegen hatten die Nebenräume ein Ajimez im Giebel und fünf weitere

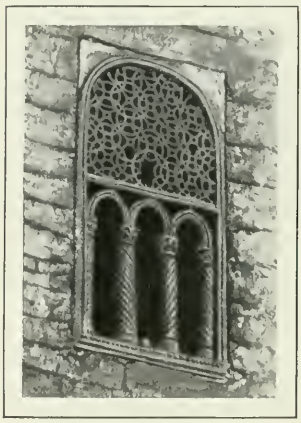

Abb. 135.
San Miguel de Lino,
Ajimez des rechten Querschiffs.

Abb. 136.
Oviedo,
Ajimez von San Tirso.

darunter. In Santa Cristina de Lena entsprechen den vorher (S. 66) erwähnten asturischen Strebepfeilern innere Säulen mit Gurtbogen. Derselbe Verband tritt hier auf. Weiter aber ist das Gerüst aus Strebepfeilern, Säulen, Rippenbogen und Gurtbogen so wohl durchdacht, sind die statischen Momente so genau gegeneinander abgewogen, daß die Wandungen zwischen Rippen und Strebepfeilern ruhig fallen könnten, ohne das Gleichgewicht zu stören. Selbst die Gewölbeteile, die die Gurtbögen verbinden, sind nur Füllung. Damit werden die festen römischen Gewölbe aufgegeben und die aus Persien stammenden Rippengewölbe (S. 14, 15, 31; Abb. 26, 30, 66), die noch zwei Jahrhunderte lang im übrigen Europa nicht

Abb. 137. Santa Cristina de Lena.
(Grundriß siehe Abb. 12.)

obsiegen werden, eingeführt. Ihre Aufnahme durch asturische Baumeister ist eine so ungeheuer wichtige und doch so unerkannte archäologische Tatsache, daß dies mit allem Nachdruck ausgesprochen werden muß.

Abb. 138. Santa Cristina de Lena, Vielpaßbogen der Apsis. (Nach einer Zeichnung des Verfassers.)

Schilder in der Mitte der Zwickel, Bänder, die die Gurtbogen mit diesen Schildern verbinden (Abb. 142), trapezförmige Kapitelle (vergl. Abb. 35), ferner Löwen, Jäger und Jagdhunde, die sie schmücken, kommen ebenso in Santa Cristina de Lena wie in Santa María de Naranco vor. Mehrere schließen sich an bekannte iranische Motive oder von diesen abgeleitete mohammedanische an.

Welche ursprüngliche Bestimmung hatte Santa María? Scheinbar handelte es sich weder um eine Kirche wie Santullano, San Miguel oder Santa Cristina, noch um eine Reliquien-Kapelle gleich der Cámara Santa, denn das Gebäude wäre zu groß und zu schlecht verteidigt gewesen, um ihm wertvolle Reliquien anzuvertrauen. Im Gegenteil lassen Grundrißaufteilung, Terrasse und eine naive, aber reiche Ausschmückung auf einzelne Räume eines ländlichen Palastes schließen. Das Hauptschiff wäre der Empfangsraum gewesen, während für gewöhnlich der Besitzer den kleinen Raum nach Westen bewohnt hätte. Der Raum nach Osten, eng mit dem Hauptschiff verbunden und daher leicht durch Vorhänge zwischen den Säulen zu trennen, hätte einen Altar enthalten und als Betraum dienen können, während der regelmäßige Gottesdienst in San Miguel gefeiert wurde. So ist die Anordnung der kleinen Palast-Kapellen, die von Guillén de Castro in der „Jugend des Cid“ beschrieben sind. Diese auffällige Übereinstimmung wird durch eine an dem

Abb. 139. Santa Cristina de Lena. (Grundriß siehe Abb. 12.)

Bauwerk entdeckte Inschrift und durch die Chroniken des Albeldence und des Sebastián de Salamanca bestätigt. Diese Texte aus der Zeit der Erbauung überliefern uns tatsächlich, daß das heute mit dem Namen Santa María bezeichnete Gebäude ein von einem Garten umgebener Palast war, daß Ramiro I. und seine Gemahlin, die Königin Paterna, am Abhang des Gebirges von Naranco den Palast bauten und den Garten anlegten, daß der Palast in nächster Nähe San Miguels de Lino, das dieselben Herrscher bauten, lag, daß Kirche und Palast gewölbt waren, und weiter, daß der Palast einen Betraum und einen Altar enthielt, der „der ruhmreichen Jungfrau Maria" geweiht war. Le Silence, der im 11. Jahrhundert in Oviedo in unmittelbarer Nachbarschaft von Santa María de Naranco lebte, weiß außerdem noch, daß ungefähr zur Zeit seiner Aufzeichnungen der Betraum der Jungfrau Maria jedermann geöffnet und der Palast Ramiros I. in eine der Maria geweihte Kirche umgewandelt wurde: *Palatium in Ecclesiam postea versum, Beata Dei Genitrix Virgo Maria inibi adoratur.*

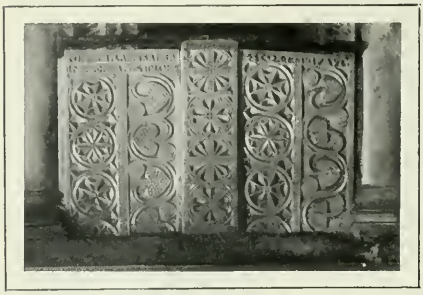

Abb. 140. Santa Cristina de Lena, Steinplatte vor dem Altar. (Siehe Abb. 139.)

Drei Kirchen bei Gijón — San Adrián, San Salvador de Valdediós und San Salvador de Priesca (9. und 10. Jahrhundert) — gehören zwar der asturischen Gruppe an, doch müssen sie neben Santullano gestellt und unter die orientalisch-lateinischen Basiliken eingereiht werden.

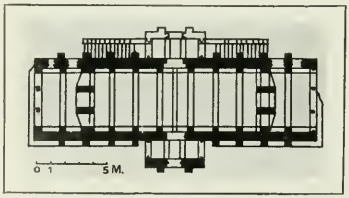

Abb. 141.
Santa María de Naranco bei Oviedo, Grundriß des ersten Stockwerks. (Aufgenommen vom Verfasser.)

Die alten Kirchen Kastiliens unterscheiden sich von den asturischen Bauten durch die Anwendung der Überhalbkreisbogenrundungen. Um jede Verwechslung zu vermeiden, werden sie mit *proto-mudejarisch* bezeichnet wegen ihrer sehr starken Ähnlichkeiten mit den zeitgenössischen mohammedanischen Bauten, und da sie einige Jahrhunderte älter als die sogenannten mudejarischen Bauwerke (S. 136) sind. Wir müssen hierauf

genauer eingehen. — Einige Archäologen glauben, daß die Überhalbkreisbogen in Spanien von altersher gebräuchlich sind und daß die Mohammedaner sie von den Westgoten entlehnten. Es ist möglich, daß die Römer nach den Partherkriegen und die Westgoten, die mit dem Orient in Verbindung standen, den Überhalbkreisbogen kannten und ihn sogar dekorativ verwerteten; jedoch so selten, daß keine glaubwürdigen Beispiele an Bauten, die vor der mohammedanischen Eroberung in Spanien errichtet wurden, vorhanden sind (siehe das vorgeblich römische Ajimez Abb. 145 und San Juan von Baños, S. 75). Auch der aus den Etymologien des Isidorus Hispalensis (Buch XV, Kap. VIII, 9) abgeleitete Beweis, daß diese Bogen früher als die arabische Eroberung sind, ist nicht annehmbar. Die Bezeichnung Arcus ist eine recht schiefe und läßt sich nicht durch Überhalbkreisbogen übersetzen. Da übrigens die Bezeichnung ganz allgemein gebraucht wird (Arcus et fornices, sagt der Text), würde daraus folgen — gäbe man dem Wort Arcus den besonderen Sinn von Überhalbkreisbogen —, daß alle Bogenrundungen, alle Bogenspannungen, alle westgotischen Gewölbe sich in ihren Ansätzen näherten. Das ist unsinnig. Wenn man dagegen bedenkt, daß der Überhalbkreisbogen im Süden Persiens vom 5. oder 4. Jahrhundert v. Chr. an (Abb. 97) verwendet wird, daß seine Wanderung nach Osten von Farsistan bis mitten in das chinesische Turkestan hinein und nach Westen bis nach Spanien nachgewiesen ist, daß er von Osten bis Westen zusammen mit anderen Motiven, die für die iranische Kunst bezeichnend sind, auftritt,

Abb. 142. Santa Maria de Naranco, Ansatz der Gurtbogen.

Abb. 143. Santa María de Naranco, Ansatz der Bogen, Kapitelle, gedrehte Bündelsäulen.

(S. 10, 17, 19, 44, 45), so kommt man dazu, den Mittelpunkt seiner Verbreitung dort zu suchen, wo alle Wege zeitlich und örtlich sich treffen, und die Behauptung aufzustellen, daß er in Spanien erst von dem Augenblick an verwendet wird, als ihn die Mohammedaner einführen. Die zuerst angewandte, überdehnte Bogenlinie scheint der Hufeisenbogen gewesen zu sein, wie er in Rabbat-Ammon auftritt (S. 19), oder durch einen Knick im Scheitelpunkt umgewandelt wie in el-Okhaïdher und in der Moschee ibn Tulûn (Abb. 32 und 74). Man findet ihn im christlichen Spanien in San Juan Bautista von Baños (Abb. 146—148) vor 900. Aus den Bruchstücken des Museums von Mérida und der Moschee von Córdoba (Abb. 68 und 195) läßt sich schließen, daß die omaijadischen Kalifen den Hufeisenbogen durch den Überhalbkreisbogen ersetzen, der sich gegen Ende des 9. Jahrhunderts sehr stark in seinen Bogenansätzen näherte. Das 12. Jahrhundert wird im mohammedanischen Spanien wieder durch eine Rückkehr zum offenen Hufeisenbogen, gebrochen oder ungebrochen im Scheitelpunkt, gekennzeichnet (Abb. 338—343, 420, 421, 424, 425). Seine Anwendung hatte sich in Afrika erhalten und die Almoraviden brachten ihn von Marokko mit (S. 162).

Abb. 144. Santa María de Naranco.

Abb. 145. Ajimez aus Toledo. Das Säulchen ist römischen Ursprungs.

Diese Veränderungen der Bogenrundung im mohammedanischen Spanien spiegelten sich wieder in Kastilien, Aragonien und Frankreich: Kirche von Germigny-des-Prés, Notre-Dame von Le Puy (Abb. 215 und 217). Südlich der Pyrenäen von 900 und nördlich von 1025 an findet man sowohl an Bauwerken als auch in Manuskripten (Abb. 182 und 183) nur noch den omaijadischen Überhalbkreisbogen.

Die Kirche San Juan Bautista von Baños (Provinz Palencia) ist berühmt, weil die spanischen Archäologen sie nach einer Inschrift über dem Triumphbogen in das Jahr 661 und die Regierung des Recceswinth (Abb. 146—151) setzen. Dies ist sicher ein Irrtum. Gewiß hat die Kirche, der diese Inschrift angehörte, bestanden, aber das heutige Bauwerk hat nur Unterbau, Säulenschäfte und Kapitelle mit ihr gemeinsam. Das Vorhandensein der alten, unregelmäßig hohen Grundmauern — von 0,10 bis 1,25 m —, die sich innen und außen durch ihren Mauerverband, das große Steinformat und ihre die neuen Mauern übertreffende Dicke leicht erkennen lassen, gibt den besten Beweis. Diese alte Mauer ist fast unter der ganzen Mauer des rechten Seitenschiffs neben der Epistelkanzel (Abb. 149 und 150), vorn am Portal (Abb. 146) und an dem sich anschließenden Teil der Mauer des linken Seitenschiffs neben der Evangelienkanzel (Abb. 147 und

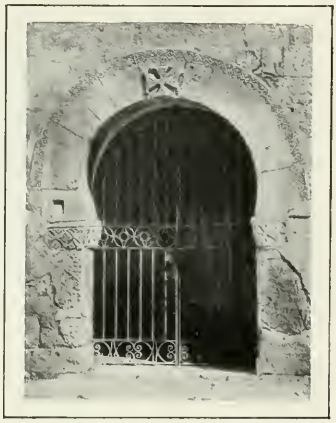

Abb. 146. Baños, Einsiedelei von San Juan Bautista. Rechts und oben zwei Skulpturbruchstücke von der alten westgotischen Kirche stammend.

Abb. 147. Baños, San Juan Bautista. Schiff und Seitenschiff, Evangelienseite.

Abb. 148. Baños, San Juan Bautista. Schiff vor der Wiederherstellung.

151), erhalten. Der Beweis für eine fast gänzliche Wiederherstellung ist auch an der Fassade abzulesen, wo zwei von dem älteren Gebäude stammende Skulpturenreste (Abb. 146) vermauert sind.

Abb. 149. Baños, San Juan Bautista.

In welche Zeit ist San Juan zu setzen? Vermutlich wurde die Kirche wieder aufgebaut nach der Befriedung des Landes während der Regierung von Ordoño I. (850 bis 866) oder unter seinem Nachfolger Alfons III. (866—910). Diese Annahme wird bestätigt durch die Hufeisenform der großen Bogenrundungen, die in den christlichen Provinzen tatsächlich älter als die Form des Überhalbkreisbogens zu sein scheint. Nun war dieser letztere seit dem Anfang des 10. Jahrhunderts allgemein gebräuchlich, wie dies sicher datierte Urkunden und unter anderen auch die folgende Kirche beweisen.

San Miguel del Escalada liegt 30 km südöstlich von León (Abb. 152—157). Die Kirche, die die Stelle einer westgotischen, zur selben Zeit wie San Juan von Baños zerstörten Abtei einnimmt, wurde von Mönchen gebaut, die gegen Ende des 9. Jahrhunderts aus Córdoba vertrieben waren. Die Weihe fand im Jahre 913 unter Genadio, Bischof von Astorga, statt. Die Kirche zeigt Schiff, Seitenschiffe und Raum für die Geistlichkeit, der von dem Schiff durch eine der Abschlußwand von Santa Cristina de Lena (Abb. 139) ähnelnde Ikonostasis (Abb. 152 und 156) getrennt ist. Es folgen Apsis und zwei kleine Apsiden. Weiter ist vorhanden eine seitliche Halle gleich derjenigen von San Salvador de Priesca und von San Salvador de Valdediós bei Gijón (S. 72). Der direkte Einfluß der mohammedanischen Architektur macht sich geltend in den geschweiften Konsolen (S. 95) und vor allem in der

Abb. 150. Baños, San Juan Bautista. Epistelseite.

systematischen Anwendung des Überhalbkreisbogens in der Form, wie er ihn gegen das Ende des Kalifats angenommen hatte, statt des früher verwendeten Hufeisenbogen. Er tritt in den Bogenrundungen, wie in dem Grundriß der Apsiden auf (Abb. 152). Zweifellos ist seine Form und Anwendung der Moschee von Córdoba (Abb. 94) entlehnt. Der Ursprung dieser Bauart aber ist im Orient zu suchen. Mehrere Kirchen Lykaoniens, darunter die Kirche von Siwrihissar (Abb. 84 und 85) und besser noch die unterirdische Kirche von Tokale in Geröme (Abb. 83) zeigen dieselben Überhalbkreisbogenrundungen, denselben Raum für die Geistlichkeit, von dem Schiff durch dieselbe Ikonostasis mit drei Öffnungen getrennt, und dieselben Apsiden über dem Grundriß eines Überhalbkreisbogens (S. 40). Die Wandlungen bei der Übertragung sollen am Ende dieses Kapitels beschrieben werden.

Abb. 151. Baños, San Juan Bautista. Evangelienseite.

Wahrscheinlich flüchteten einige Mönche nach ihrer Vertreibung aus Córdoba nach Santa María von Lebeña und San Cebrián von Mazote, wo sie Kirchen im Stil von San Miguel bauten. Andere wieder gründeten Santiago de Peñalba (Asturien), das unter Ramiro II. (931–950) geweiht wurde.

Zwei proto-mudejarische Gebäude der Provinz Soria erregen die Aufmerksamkeit des Forschers.

Das erste, Santa María von Melque (arabisch melik oder moulk: König oder Königreich) ist eine kleine Kirche der Art α mit kreuzförmigem Grundriß und halbkreisförmiger, gewölbter Apsis. Ein kuppliges Kreuzgewölbe über dem crucero, Überhalbkreisbogenrundungen und Plattenkapitelle vollenden ihre Erscheinung. Wäre nicht jeder Gedanke an Nachahmung ausgeschlossen, so möchte man wohl nachforschen, auf welchem Wege dieser Grundriß zu den Schöpfern der Grünen

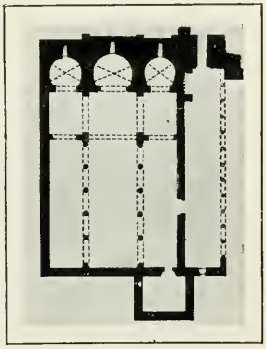

Abb. 152. San Miguel del Escalada. (Aufgenommen und gezeichnet vom Verfasser.)

Moschee von Brussa (1424 n. Chr.) und der Blauen Moschee von Täbris (1450 n. Chr.) gelangte. Keine Nachahmung, aber auch kein Zufall ist hier im Spiel: aus gemeinsamen Vordergliedern (Abb. 3, 6, 11, 15) zogen die drei Meister dieselben Schlüsse (Abb. 10).

Abb. 153.
San Miguel del Escalada,
Seitliche Vorhalle.

Von allen proto-mudejarischen Bauten überrascht am meisten die Ermita von San Baudelio (Abb. 158—160). Dieses kleine Bauwerk, dessen ebenfalls recht bemerkenswerte Malereien im Kapitel IV beschrieben werden, besteht aus einem rechteckigen Schiff (7,30 m : 8,50 m) und einer quadratischen Apsis (3,50 m Seitenlänge). Die Apsis ist durch eine Tonne eingewölbt, über das Schiff spannt sich eine besondere Wölbung. Man kann sie beschreiben als bestehend aus acht Halbkugelsegmenten, von denen die Wandmauern etwas wegschneiden und die mit ihren Spitzen zusammenlaufen, während ihre Grundlinien auf den vier Mauern des Schiffs und auf den in den Ecken eingespannten Trompen ruhen. Dieses Gewölbe hat überhalbkreisbogenförmige Rippen, die nun, statt in seinem Mittelpunkt zu endigen, wieder nach unten gezogen sind und auf einer Mittelsäule aufsetzen (Abb. 159). So seltsam dies Gewölbe zu sein scheint, ist es doch die letzte Form des iranisch-syrischen Motivs $\alpha\beta$, von dem die quadratischen Bauten mit zentralem Sanktuarium und konzentrischem Umgang ausgingen. Zieht man die innere Säulenstellung so eng zusammen, daß sie zu einem einzigen Pfeiler verschmilzt (Abb. 3, 6, 7, 8, 13, 15), so entsteht damit die Ermita von San Baudelio.

Abb. 154. San Miguel del Escalada,
Seitliche Vorhalle.

Eine genaue Betrachtung der Bogenrundungen, die sich nur wenig schließen, belehrt uns, daß die Ermita auf das Ende des 9. Jahrhunderts zurückgeht, d. h. in die Zeit, wo das Land den Mohammedanern unterworfen war. Handelt es sich also um eine kleine Moschee persischen Stils (Abb. 10) oder um die einzige uns bekannte mozarabische Kirche (S. 136)? Beide Meinungen lassen sich vertreten, ich möchte jedoch der zweiten mich anschließen. Und wirklich findet man in San Baudelio die für Santa Cristina de Lena bezeichnenden Anordnungen, sogar die Tribüne und die Stufen, die Schiff und Priesterraum und diesen wieder von der Apsis trennen.

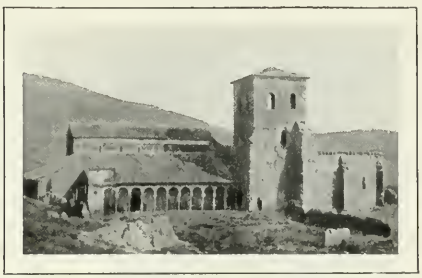

Abb. 155. San Miguel del Escalada, Kirche und altes Kloster vor der Wiederherstellung.

Nach der Befreiung des Landes kamen im Süden der Pyrenäen zwischen Jaca und Barcelona zahlreiche Bauhütten hoch, die entweder Moscheen in Kirchen umwandelten, wie die Kathedrale von Gerona, oder alte kirchliche Bauten wiederherstellten, so San Pedro, San Miguel und Santa María von Tarrasa. Diese drei Kirchen, echte Nachkommen der alten westgotischen Basilika von Egara, lagen außerhalb der neuen Stadt in einer festen Umwallung. Alle drei zeigen eine Apsis auf dem für einige vorislamitische Kirchen bezeichnenden Überhalbkreisbogengrundriß. San Miguel, am besten erhalten, zeigt weiter die wesentlichen Anordnungen der iranisch-syrischen Abart $\alpha\beta\delta$ und $\alpha\beta'\delta$. Der Grundriß von San Miguel (Abb. 13, vergl. Abb. 6 und 7) ist ein an den Ecken abgerundetes Quadrat

Abb. 156. San Miguel del Escalada, Schiff, Seitenschiff, Ikonostasis.

von 10,80 m Seitenlänge, das von einem 5 m breiten Kreuz durchschnitten wird, mit einer Apsis auf Überhalbkreisbogen-Grundriß.

Abb. 157. San Miguel del Escalada, Apsis und Seitenschiffe vom Eingang aus.

Die Kreuzarme sind mit einem kuppligen Kreuzgewölbe eingedeckt, die Eckräume dagegen und die Apsis sind mit sphärischen, ungenauen Kuppeln überwölbt, während eine richtige Trompenkuppel die Vierung und die gesamte Baumasse beherrscht (Abb. 161 und 162). Die Kuppel selbst ruht auf den Zwickeln von acht Arkaden mit stark überhöhtem Rundbogen und damit auf acht Säulen, vier massiven in den Ecken, vier weniger schweren in der Mitte der Seiten. Endlich nimmt den von den Säulen umschlossenen Raum ein Becken ein (Abb. 161), das dem des Baptisterium des Konstantin gleicht (350—400 n. Chr. — Jerusalem, Ausgrabungen 1910), ein Becken, das zum Untertauchen des ganzen Körpers bei der Taufe bestimmt war. Das war in Katalonien noch Sitte bis in die Mitte des 11. Jahrhunderts. Eine kleine Krypta befindet sich unter der Kirche.

San Pedro liegt in nächster Nachbarschaft San Miguels (Abb. 163).

Abb. 158. Anbetung der Magier (Apsis der Einsiedelei von San Baudelio).

Die Kirche wurde oft umgebaut. Nur das Chorhaupt und das erste Joch des Schiffs gehören dem ursprünglichen Bau an. Das Chorhaupt zeigt die Dreikonchenanlage mit Überhalbkreisbogen im Grundriß. Das Trapez, an das die Bogengrundrisse ansetzen, überwölbt eine ungefähre Halbkuppel auf Trompen (vergl. Abb. 161). Die Apsis hat einen Rest des römischen Mosaikfußbodens bewahrt. Die Grundrißdisposition San Pedros läßt an die syrische Kirche von Qennawât denken. Die Halbkuppel

wieder erinnert sehr stark an die Trompenhalbkuppeln von Sarvistan. Das Schiff gleicht dem des Tâk-i-Iwân, des Kasr Kharâneh und des Kusêr Amra (Abb. 26, 30, 81) mit der Besonderheit, daß vielleicht nachträglich hinzugefügte Halbtonnen die Seitenschiffe überdecken und den Schub der Gurtbogen auffangen. Ein solches Stützen durch Strebebogen, das in Sarvistan seinen Ursprung hat (Abb. 24), ist vollkommen verwirklicht in den koptischen Kirchen des 12. Jahrhunderts.

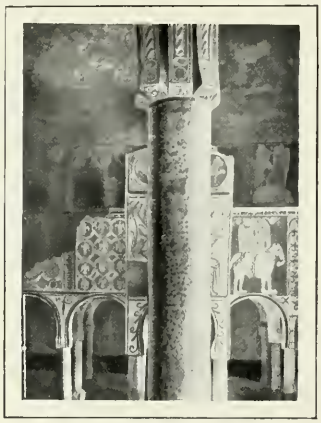

Abb. 159. San Baudelio, Mittelpfeiler und Tribuna von der Apsis aus gesehen.

Santa María wurde zwischen 1100 und 1112 fast ganz umgearbeitet. Die Apsis scheint älter als der übrige Bau, wenigstens ist sie auf dem alten Überhalbkreisbogen-Grundriß wieder aufgebaut. Der lang verkannte und doch außergewöhnliche Wert der Kirchen von Tarrasa beruht auf den Grundrissen, die ausgesprochen asiatisch sind, und auf den Anlagen der Gewölbe mit Eckpfeilern und persischen Trompen — die frühesten, die man in Spanien kennt — aber erst am Schluß dieses Kapitels (S. 99—110) können endgültig diese Formen untersucht und ungeheuer wichtige Schlüsse daraus gezogen werden.

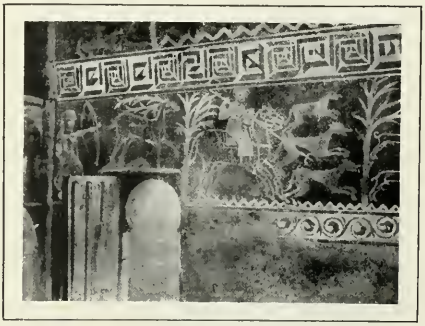

Abb. 160. Jagdszene unter kufischer Inschrift (San Baudelio).

San Danial von Gerona ist eine Einsiedelei am Galligans vor den Toren von San Pedro. Der Platz samt einer Kapelle wurde für 100 Goldunzen von dem Grafen Ramón Borrell (992—1018) erworben, um die heutige Kirche dort zu errichten, die seine Witwe, die Gräfin Ermesindis, vollendete. Dieser Bericht ist wichtig, weil er ein wohlerhaltenes, kreuzförmiges Bauwerk datiert, in dem die Trompenkuppel ihre endgültige Form erhält.

Auch der Glockenturm geht auf den Anfang des 11. Jahrhunderts zurück. Er ist quadratisch, von Ajimeces durchbrochen und hat sarazenische staffelige Zinnen. San Pedro de las Puellas in Barcelona, San Pedro de Galligans in Gerona (Abb. 164), San Juan und San Pablo in San Juan de las Abadesas, Santa María von Ripoll, Saint-Martin du Canigou (Abb. 107), die Kirche von Elne (Abb. 165), im allgemeinen die romanischen Kirchen Kataloniens und Kastiliens (S. 85, 86, 116, 117) und ebenso die Moscheen von Tunis bis nach Toledo haben solche Minarett-Glockentürme. Ein sehr altes Beispiel befindet sich neben der Großen Moschee von Damaskus (Abb. 91).

Abb. 161. Tarrasa, San Miguel. Trompenkuppel. Taufbecken.

San Nicolas von Gerona ist eine kleine, ihrer ursprünglichen Bestimmung beraubte Kapelle, und liegt wie San Danial am Galligans, aber innerhalb der Umwallung (Abb. 14 und 166). Mit ihr ist der vollkommene Typ der Kapellen über einem Dreikonchengrundriß aufgestellt (Abart α', Abb. 4). In jeder Hinsicht ist San Nicolas ebenso geschickt gebaut wie San Pablo del Campo von Barcelona (Abb. 167 und 168), im Jahre 1117 auf alten Fundamenten wieder aufgerichtet. Dieses Datum stimmt ungefähr auch für San Nicolas. Vergleicht man nun San Nicolas (erstes Viertel des 12. Jahrhunderts) mit San Danial (erstes Viertel des 11. Jahrhunderts) und San Danial mit San Miguel und dem Chorhaupt von San Pedro von Tarrasa, so gewinnt man sofort den Eindruck, daß zwischen den

Abb. 162. Tarrasa, San Miguel. (Siehe Grundriß Abb. 13.)

Anlagen von Tarrasa und San Danial ein weit größerer Unterschied als zwischen San Danial und San Nicolas besteht und daß also San Miguel und die Apsis von San Pedro viel früher als im 11. Jahrhundert entstanden sind. In gewisser Weise wird diese chronologische Bestimmung durch das Vorhandensein eines Taufbeckens in San Miguel und weiter durch die Tatsache bestätigt, daß die Architekten in San Miguel wie in San Juan von Baños in barbarischer Weise die Säulenschäfte, Basen und Kapitelle westgotischer Gebäude, die von den Mohammedanern zerstört waren, zusammengetragen haben. Weiter tritt, wie dargelegt, die systematische Anwendung der Apsiden über Überhalbkreisbogen-Grundriß — so in den drei Kirchen von Tarrasa — nur in den protomudejarischen Kirchen zwischen 850 und 1000 auf (S. 77 und 79). Schließlich bezeugen sehr genaue Archivurkunden, daß die westgotische Basilika von Egara bereits im 6. und 7. Jahrhundert bestand, daß sie durch neue Kirchen, die dem Gottesdienst gegen

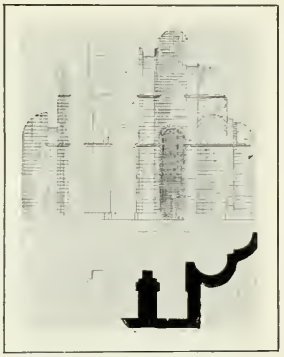

Abb. 163. Tarrasa, San Pedro. (Querschnitt A B eines halben Jochs. Längsschnitt und Hälfte des Planes von Chorhaupt und erstem Joch.)

Abb. 164.
Gerona, San Pedro de Galligans.
Apsis und Glockenturm.

Abb. 165.
Elne (Ost-Pyrenäen),
Minarett-Glockenturm der Kirche.

950 dienten, ersetzt, und daß 1112 die wieder ausgebaute Santa Maria geweiht wurde. Aus diesen Berichten, die trotz drei verschiedener Quellen übereinstimmen, geht hervor, daß der Wiederaufbau der Kirchen von Tarrasa, der notwendig nach dem Feldzug, den Ludwig der Fromme im Anfang des 9. Jahrhunderts gegen die Mohammedaner Kataloniens führte, stattfand, in das Ende dieses selben Jahrhunderts verlegt werden muß. Vermutlich wurde er von Wilfred dem Behaarten (864 bis 898) begonnen, sobald dieser das vom fränkischen König unternommene Befreiungswerk vollendet und das Gebiet von Barcelona zu einer unabhängigen Grafschaft erhoben hatte.

Abb. 166. Gerona, San Nicolas. Apsis und Kuppel.

Die eben erwähnte Kirche San Pablo del Campo von Barcelona (Abb. 167 und 168) wäre im Jahre 914 gebaut, bezöge man sich auf eine in der Nähe des Kreuzgangs befindliche Inschrift. Die außerhalb der Mauern gelegene Kirche wurde aber zweifellos während einer feindlichen Rückkehr der Mohammedaner zerstört und auf ihren Fundamenten im Jahre 1117 wieder aufgebaut. Die Fassade wird abgeschlossen durch einen Giebel, der an römische Vorbilder denken läßt. Über diesem erhebt sich ein kleiner, zinnengekrönter Turm zur Verteidigung des Tors. Zu dieser kriegerischen Aufmachung kommen noch ein achtseitiger, über der Kuppel aufgeführter Glockenturm und Schießscharten hinzu, die sich in den Apsiden öffnen. Die abfallenden Seiten des Giebels und das Kranzgesims ruhen auf rein dekorativ verwandten Pechnasen. Der Kreuzgang ist aus derselben Zeit wie die neue Kirche (Abb. 168). Statt mit Wölbsteinen gemauerter Rundbogen treten hier Vielpaßbogen auf — Drei- und Fünfpässe —, die in horizontale

Abb. 167. Barcelona, Tür von San Pablo.

Steinschichten hineingearbeitet sind. Der orientalische Ursprung dieser Form und dieser Bauart wurde bereits nachgewiesen (S. 16, 45, 46).

Abb. 168. Barcelona, Kreuzgang von San Pablo.

Außer den eben besprochenen Gebäuden gibt es in Katalonien am Südabhang der Ost-Pyrenäen noch arme Dorfkirchen wie die von Pedret, San Feliú de Boada und San Feliú de Guixols, die in das Ende des 11. Jahrhunderts zurückzureichen scheinen. Mehrere, die den Santullano-Typ wiederholen (S. 63) zeichnen sich durch Grundriß der Apsiden und Bogenrundungen im Überhalbkreis aus. Hierin nähern sie sich auch San Miguel del Escalada (S. 76). Andere über gleichem Grundriß wie Santullano aufgebaute Kirchen sind San Climent und Santa María von Tahull, die „von dem Bischof Ramondus am 10. und 11. Dezember des Jahres 1123 nach der Fleischwerdung des Herrn" geweiht wurden. Ihr Wert beruht auf ihren wunderbaren Malereien (Abb. 264, 265, 268), ferner auf den Plattenkapitellen der inneren Säulen, dem sehr stark orientalischen Minarett-Glockenturm und dem altertümlichen engen Sparrenverband der Schiffe, bei dem ein Balken senkrecht mitten auf dem Spannriegel aufsteht. Diese altmodische Konstruktionsform wurde in Spanien von den mohammedanischen Zimmerleuten eingeführt (S. 166), die Römer verwandten sie schon zur Zeit Vitruvs nicht mehr. Gerade solche allgemein angewandten Konstruktionen beweisen am besten, wie einschneidend und dauernd der orientalische Einfluß war.

Abb. 169. San Juan de las Abadesas, Die Colegiata und ein Turm der Umwallung.

Obwohl aus romanischer Zeit stammend, sind verschiedene andere katalonische Kirchen so eng mit den protomudejarischen

verwandt, daß sie hier angeführt werden müssen. So die Colegiata von San Juan de las Abadesas (Katalonien), gegründet von Wilfred dem Behaarten zur Zeit, als er die Kirchen von Tarrasa wiederherstellte, und im Jahre 1150 geweiht (Abb. 169—171). Sie könnte als Urtyp der abendländischen Kirchen mit Umgang und Kapellen-Apsis gelten, wenn es nicht klar wäre, daß sich der Architekt eine solche Aufgabe nicht gestellt hat. Sonst hätte er die Durchgänge zwischen den Chorpfeilern weiter gemacht. Gewiß aber ist, daß er sich einen ähnlichen Bau wie San Pedro von Tarrasa zum Vorbild nahm. Als es sich aber darum handelte, nach Hochführung der Mauern den Chorraum zu überdecken, traute er sich nicht, eine Halbkuppel von ungewöhnlicher Spannweite (16,50 m gegen 4,50 m in Tarrasa) auszuführen und ersetzte sie durch Tonnen, die er auf vier in der Verlängerung des Hauptschiffes stehende Pfeiler aufsetzen ließ, wenn er auch dagegen in Kauf nehmen mußte, daß sich der Umgang verengerte und der Zugang zu den Apsidiolen verdeckt wurde. Heute befindet sich das Sanktuarium innerhalb der vier Pfeiler, die unter sich und mit den Pilastervorlagen der Wand durch Bogen in der Längsachse verbunden sind, auf denen die Tonne im Halbkreis aufsitzt, während seitlich gegen sie die Tonnenabschnitte des Umgangs stoßen. Wie das gegen das Chorhaupt verlängerte Schiff dieses beherrscht, so beherrscht in dieser hinteren Partie der Raum für die Geistlichkeit das Querhaus. Zwei enorme Mauermassen rechts und links vom Chorhaupt sichern die Konstruktion. — Wie die meisten Klöster dieser Gegend, wo die Mönche schwere Angriffe befürchten mußten,

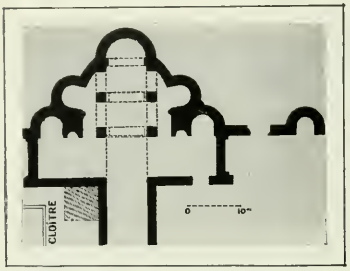

Abb. 170. San Juan de las Abadesas, Chorhaupt der Colegiata mit Resten der Befestigung. (Aufgenommen und gezeichnet vom Verfasser.)

Abb. 171. San Juan de las Abadesas, Colegiata. Inneres des Querschiffs.

wurde auch die Colegiata mit einer Befestigung umgeben. Man sieht noch jetzt Reste der Kurtine in Verlängerung der Querhausmauer — Seite der Epistelkanzel — und einen Turm, der sie deckte (Abb. 169, 170). Das gleiche tat das Chorhaupt auf der anderen Seite.

Abb. 172. Gerona, Kreuzgang von San Pedro.

San Pedro von Gerona hat einige Ähnlichkeiten mit der Colegiata von San Juan. Die Kirche, am Galligans gelegen, stand bereits im 10. Jahrhundert. Als Raimund Berengar IV., Graf von Barcelona (1131—1137), den Teil der Umwallung Geronas, der von der Kathedrale gekrönt nach dem Tal des Galligans abfällt, bauen ließ, lehnten die Ingenieure die Befestigung gegen die Apsis von San Pedro, sie in einen Verteidigungsturm umwandelnd. Etwas später wurde die Kirche von dem Grafen

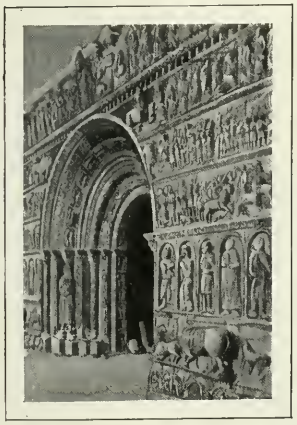

Abb. 173. Ripoll, Santa María. Vorhalle der Kirche.

Abb. 174. Ripoll, Santa Maria. Kreuzgang mit zwei Stockwerken.

dem Benediktinerkloster Sainte-Marie-de-la-Crassa, das zur Diozöse von Carcassonne gehörte, geschenkt. Der Abt, der

leibliche Bruder des Bischofs, brach den alten Bau zum Teil ab, ersetzte ihn durch ein breites Schiff mit niedrigeren Seitenschiffen

Abb. 175. Ripoll, Santa María. Kapitelle des Kreuzgangs.

Abb. 176. Ripoll, Santa María. Kapitelle des Kreuzgangs.

unter Halbtonnen, ließ das linke Querschiff wieder aufmauern und besserte die von ihm erhaltenen Teile aus. Ein kleiner Kreuzgang neben der Kirche stammt aus derselben Zeit. Eine Reihe dekorativer Pechnasen umzieht seine obere Wand. Aus diesem der Kriegsbaukunst entlehnten Motiv entwickelte sich der romanische Rundbogenfries.

Santa María von Ripoll, im Süden von San Juan de las Abadesas gelegen, geht in ihren ältesten Teilen auf das 10. und 11. Jahrhundert zurück. Das heutige Gebäude wurde am Ende des 19. Jahrhunderts von Elias Rogent, Architekt der Universität von Barcelona, erbaut. Einzig das Portal (Abb. 173, 244) und der zweistöckige Kreuzgang (Abb. 174 bis 176) bezeugen noch den Reichtum der alten Abtei.

Abb. 177. Elne (Ost-Pyrenäen), Der Kreuzgang.

Letzterer ist romanisch. Möglich ist, daß er erst im 13. Jahrhundert vollendet wurde, wie der schöne Kreuzgang von Elne

(Ost-Pyrenäen, Abb. 177). Solche Stilverschleppungen sind in Spanien häufig. — Das halb französische, halb spanische Katalonien besitzt noch drei andere größere Sakralbauten, die derselben Gruppe wie Santa María von Ripoll angehören: Saint-Martin du Canigou (Abb. 107, 178), die Kirche von Arles-sur-Tech und San Pedro el Viejo von Huesca. Saint-Martin wird 1011 gegründet worden sein. Jedenfalls wurde die Weihbulle 1011 unter Papst Sergius IV. verschickt. Die Kirche besteht aus drei Schiffen, einer Apsis und zwei Apsidiolen im Halbrund und einem gewaltigen, zinnengekrönten mohammedanischen Glockenturm. Im Inneren wird das Hauptschiff von den Seitenschiffen durch Säulenarkaden getrennt. Die Schäfte stammen scheinbar von einem römischen Gebäude. Die Trapezkapitelle haben die Form wie in San Miguel de Lino (S. 66) und an den Ajimeces der Minarett-Glockentürme dieser Gegend. Ihre Oberfläche ist bedeckt mit altertümlichem Relief, das an das der asturischen Kirchen denken läßt. Glockenturm und die äußere Mauer der Apsiden haben jenen frühen Rundbogenfries. In dem Giebelfeld des Portals von San Pedro el Viejo von Huesca befindet sich als Ornament das Christuszeichen (Abb. 179), das in Spanien wie in Frankreich seit alters her angewandt wurde. Aus seinem Vorhandensein — es kann anderswoher ohne Verständnis übertragen sein — darf man nicht schließen, daß die Kirche in die Zeit vor der Einnahme von Huesca (1094) zurückreicht. Gesamte Anlage wie Einzelheiten weisen San Pedro el Viejo von Huesca

Abb. 178. Saint-Martin du Canigou (Ost-Pyrenäen), Schiff und Seitenschiffe.

Abb. 179. Monogramm Christi (Huesca, San Pedro el Viejo).

in das zweite Viertel des 12. Jahrhunderts. — Die proto-romanische Skulptur ist vertreten durch die kleinen Flachreliefs an San Miguel de Lino, Santa María de Naranco, Santa Cristina de Lena, San Pedro de Nave, Saint-Martin du Canigou (Abb. 129, 133, 134, 140, 142, 143, 178) und durch Grabsteine (Abb. 180). Manches davon (Abb. 133, 134) scheint heidnischen oder christlichen Diptychen entnommen, anderes wieder (Abb. 142, 143, 180) orientalischen Elfenbeinarbeiten, denen sie in Stil und Technik gleichen (S. 105).

Abb. 180. Sassanidische Grabplatte (S. 105). (Oviedo, Cámara Santa.)

Die ersten malerischen Darstellungen sind zu unsicherer Entstehungszeit, um sie hier zu untersuchen. Anders ist es mit den westgotischen Manuskripten, so genannt nach der Form ihrer Schriftzeichen, die auf Pergament geschrieben sind.

Das Manuskript Comes (Nat.-Bibl. von Madrid, 744—756), das Missale von San Millán de la Cogolla (Acad. de la Hist. von Madrid, 9. Jahrhundert), die große Bibel von San Isidoro in León (gegen 960) gehören zu den frühesten. Schriftzeichen und Illumination sind gleich barbarisch.

Es schließen sich an die apokalyptischen Kommentare des heiligen Beatus von Liebana. Der älteste Text (975) befindet sich in Gerona. Er ist gezeichnet durch den Schreiber: *Senior presbiter scripsit*, und durch einen weiblichen Illuminator: *Ende pintrix et Dei adjutrix*. Eine von San Millán de la Cogolla genommene Abschrift (Hist. Akad. von Madrid) stammt aus dem Ende des 10. Jahrhunderts. Diejenige aus der National-Bibliothek von Madrid (Abb. 181—183) trägt die Bezeichnung: *Facundus scripsit*, und das Datum 1085 spanischer Zeitrechnung (1057 n. Chr.). Der Hintergrund der Miniaturen ist in horizontale, verschiedenfarbige Streifen aufgeteilt, purpur,

Abb. 181. „Ubi Mulier sedet super Bestiam". Apokalyptische Kommentare des Beatus (Madrid, National-Bibliothek).

blau, grün, gelb und grau sind dafür gewählt. Die beste Abschrift der Kommentare des Beatus (vergl. Abb. 182 — 188)

Abb. 182. „Vox clamantis in deserto: Parate viam Domino". Beatus (Madrid, National-Bibliothek).

Fig. 183. „Ubi Babilon, id est iste mundus ardet". Beatus (Madrid, National-Bibliothek).

befindet sich in der National-Bibliothek von Paris (lat. 8878). Zahlreiche geschickte Kompositionen zeichnen sie aus (Abb. 184 bis 188). Diese vier Manuskripte sind proto-mudejarisch. Die Architekturdarstellungen verwenden den Überhalbkreisbogen und die vielfarbigen, persischen Fayenceverkleidungen, die Reiter sitzen auf arabischen Sätteln, mit dem Halbmond auf dem Geschirr. Die heilige Formel des Islam und Suren in schönen karmatischen oder kufischen Schriftzeichen wechseln darin mit abendländischem Ornamentwerk und lateinischem Text (Abb. 185).

Neben die Kommentare stellen sich der Codex Vigilanus (976) und der Codex Emilianus (980) der Escorialbibliothek (Abb. 189). Der erste enthält zahlreiche Porträts, darunter die des Schreibers Vigila und seiner Mitarbeiter Sarraceno y el oltro Garcia, und eine Ansicht der Mauern und zweier Kirchen von Toledo, mit vielfarbigen Fayencen verkleidet (vergl. Abb. 183).

Abb. 184. Adam und Eva. Beatus (Paris, National-Bibliothek).

Die Miniaturen des anderen sind unvollendet. Die Zeichnung ist noch naiv: übergroße Augen und unverhältnismäßige Gliedmaßen. Bei den ersten katalonischen Primitiven (Abb. 259 bis 268) werden ähnliche Züge erscheinen, wie sie diese Manuskripte auszeichnen.

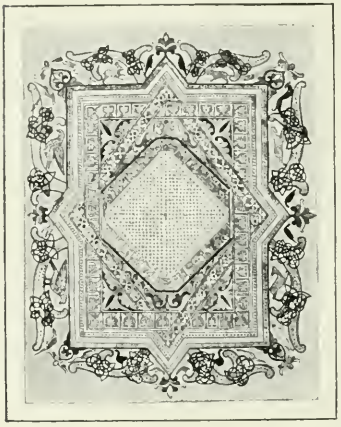

Abb. 185.
„Allah ist Allah . . .".
Beatus (Paris, National-Bibliothek).

Wahrhaft künstlerische Werke bietet die Goldschmiedekunst, besonders kirchliches Gerät. Fast alles befindet sich in dem Schatz der Cámara Santa von Oviedo.

Das Engelskreuz (Cruz de los Angeles, Abb. 191) und das Siegeskreuz (Cruz de la Victoria, Abb. 190), erinnern mit ihren gegen das Ende sich verbreiternden Armen an das Kreuz von Guarrazar. Das Engelskreuz wurde der Kathedrale, wie man sagt, von Alfons II. (792—842) geschenkt. Es ist in ganz hervorragender Filigranarbeit hergestellt, in die nur leicht geglättete Rubine und gravierte Steine gefaßt sind. — Das Siegeskreuz ist aus Holz. Alfons III. (866—910) ließ es mit ziseliertem Gold und kostbaren Steinen überziehen.

Das Reliquiar der heiligen Eulalia (arca de Santa Eulalia) ist besonders der kufischen Inschrift des Deckels wegen interessant. Bezieht man sich auf den allgemeinen Stil, auf die Andeutungen, die in dieser Inschrift gemacht sind, und auf das Protokoll des Herrschers, so geht diese Inschrift auf die Regierung Alfons' VI. (1072—1108) zurück.

Der Schrein der heiligen Reliquien (arca de las Santas Reliquias) ist aus heterogenen Elementen zusammengesetzt. Die auf den Deckel gravierten Apostel scheinen Kleider zu tragen, die von dem heiligen Isidorus beschrieben sind, und auch

Abb. 186.
„Dominus in nubibus et vident eum inimici ejus et qui eum pupugerunt". Beatus
(Paris, National-Bibliothek).

die lateinische Inschrift ist scheinbar aus dem 6. oder 7. Jahrhundert. Dagegen wurden der Erlöser und die ihn begleitenden

Abb. 187.
Lukasevangelium. Beatus
(Paris, National-Bibliothek).

Abb. 188. „Quartus angelus effudit fialam suam super solem". Beatus
(Paris, National-Bibliothek).

Engel, die kufische, sie rahmende Inschrift und ferner die Fassung des Reliquiars unter Alfons VI. ausgeführt, gleichzeitig mit dem Reliquiar der heiligen Eulalia.

Mohammedanische Kunst. — Die ältesten Bruchstücke mohammedanisch-spanischer Architektur stammen aus Mérida (Abb. 192—194). Da die westgotische Stadt im Jahre 713 von Mûsa geplündert und die arabische Stadt im Jahre 835 von den Christen zerstört und ausgeraubt wurde, gehen diese Bruchstücke in die Mitte des 8. Jahrhunderts zurück. Die Verwendung des Naskhi in den Inschriften bestätigt eine solche Datierung. Unter den aufgefundenen Resten sind Anten mit Kapitellen, deren Oberfläche mit dekorativen Skulpturen bedeckt ist, Ajimeces mit ihren durchbrochenen Steinplatten, kannelierte Muscheln, Pilasterkapitelle ähnlich wie in Tâk-i-Bostân und wie der Schmuck der Mauritiuskanne (Abb. 58).

Abb. 189. Codex Vigilanus
(Escorial-Bibliothek).

Weiter Verschlingungen persischer Spitzbogen, deren Form in el-Okhaïdher zum erstenmal auftritt. Neben diesen im Museum befindlichen Überresten gibt es noch zwei weitere sehr schöne Stücke, die von einem zerstörten Bauwerk stammen und zur Ausbesserung einer unterirdischen, zu einer tiefen Quelle führenden Treppe wieder verwandt wurden (Abb. 193 und 194). Einige abendländische Motive, die sich einschleichen, wurden westgotischen oder hellenistischen Bauwerken entlehnt, der Gesamteindruck weist auf die Kunst des vormohammedanischen Orients.

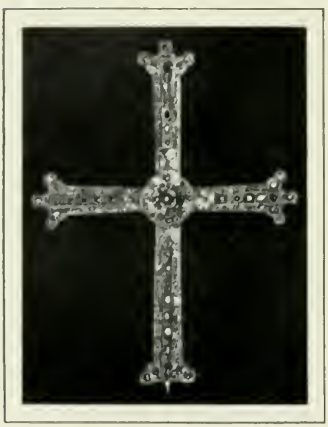

Abb. 190. Siegeskreuz (Oviedo, Kathedrale, Câmara Santa).

Die Moschee von Córdoba, ein halbes Jahrhundert jünger als die Gebäude von Mérida, wurde von Abderrahmân im Jahre 785 begonnen (Abb. 68, 94, 195). Drei Jahre später wurden beim Tode des Herrschers die Arbeiten unterbrochen. Im Jahre 793 von Hischam I., dem Sohn und Nachfolger Abderrahmâns, wieder aufgenommen, wurden sie im Jahre 796 vollendet. In diesem Zustand umfaßte die Moschee das Schiff des Mihrab und zehn weniger breite Seitenschiffe, durch Säulenreihen in zwölf Joche eingeteilt.

Abb. 191. Engelskreuz (Oviedo, Kathedrale, Câmara Santa).

Abderrahmân II. (822–852) fügte nach Süden den elf bestehenden Jochen sieben weitere hinzu und baute einen zweiten Mihrab und eine kuppelüberwölbte Maksura, die noch heute steht.

Wieder ein Jahrhundert später verlängerte al-Hâkim II. al-Mostansir-billâh (961–976), dem die Moschee zu klein schien, sie in ihrer Tiefenrichtung wieder um vierzehn Joche und errichtete die Maksura und den Mihrab, die noch heute bestehen. Endlich verbreiterte der berühmte Hâdschib (Vezier oder Oberkämmerer) Hischams II., Al-Mansûr, die Moschee nach Osten und

führte acht neue Schiffe zu gleicher Höhe empor (987). — Doppelbogige Arkaden tragen eine flache Decke, deren Balken und Zwischenfelder bemalt und vergoldet sind. Vom Bruchpunkt ab sind ihre Wölbsteine abwechselnd rosa und weiß. Die Säulen aus Porphyr, Jaspis und kostbarem Marmor stammen von römischen und westgotischen Bauwerken. Bis nach Nîmes, Narbonne und Karthago wurden die alten Gebäude ausgeraubt.

Abb. 192. In der zweiten Reihe muselmanische Skulpturen (Mérida, Museum).

Am reichsten ausgestattet sind die abgeschlossene Maksura und der sich an sie anschließende, herausspringende Mihrab. Mit köstlichem Marmor und byzantinischen Mosaiken geschmückt, umgeben von einem Netz Arkaden mit Vielpaßbogen, die sich durcheinanderschlingen, stellen sie gleichsam einen Kanon für orientalische Kirchen auf (S. 37—40, 42, 43; Abb. 83). Das Mitteljoch der Maksura hat die gleiche Trompenkuppel wie die armenische Kirche von Akhpat (Abb. 89). Ihre Rippen zeichnen einen achteckigen sphärischen Stern und leiten den Schub auf die Ecken des Raumes über. Zwischen den Sternspitzen sind durchbrochene Steinplatten eingefügt. Der Mihrab, der ebenso wie die proto-mudejarischen Apsiden mit seinem Überhalbkreisgrundriß auf orientalische Beeinflussung hinweist, hat jenes sassanidische Muschelgewölbe, das in eine einzige Marmorplatte hineingemeißelt ist. Die äußeren Strebepfeiler und die geschweiften Konsölchen verdienen noch Erwähnung.

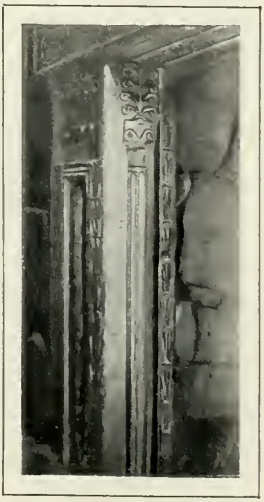

Abb. 193. Verzierter Pfeiler. (Brunnen von Mérida.)

Der Glanz der Moschee von Córdoba und der durch die Omaijaden in ihrer Hauptstadt oder in Medînat-az-Zahrâ

erbauten Paläste machte, daß sie noch lange Zeit nachgebildet wurden, bis ihr Ruf dem der andalusischen Paläste wich.

Abb. 194.
Verzierter Schlußstein
(Brunnen von Mérida).

Die Aljafería von Saragossa (Abb. 196, 197, 198) wurde in den letzten Jahren der mohammedanischen Herrschaft (zwischen 1039 und 1081) erbaut. Die Phantasie ließ sich hier noch freier gehen als an der Maksura der Moschee von Córdoba. Die Vielpaßbogen verschlingen sich, knoten sich, rollen sich auseinander mit der Geschmeidigkeit eines Bandes; zartes Ornamentwerk umrankt die Gliederungen der Architektur.

Ebenso wurde Toledo, einst Hauptstadt der Westgoten, von den mohammedanischen Führern bevorzugt. Aus der Zeit, da die Stadt die Oberhoheit der Emire von Córdoba anerkannte, sind noch verschiedene Architekturbruchstücke und zwei alte Moscheen vorhanden: Santo Cristo de la Luz und las Tornerias.

Der Grundriß von Santo Cristo de la Luz (Abart $\alpha\beta\delta$) zeigt das einem Quadrat eingeschriebene Kreuz (Abb. 199). Über der Vierung ist eine Sternkuppel wie in Córdoba eingewölbt. Die Säulen, eine Sammlung zusammengewürfelter Schäfte und Kapitelle, erinnern an die von Santullano. Die zahlreichen Vielpaßfenster gleichen den schießschartenartigen Fenstern von Santa Cristina de Lena (Abb. 138) und sind genau so wie die Fensteröffnungen der Moscheen von Samarra gebildet (Abb. 99). Trotz vieler Veränderungen — letzte Restauration gegen 1830 — lassen doch die alten Teile erkennen, daß die Moschee um die Mitte des 10. Jahrhunderts gebaut wurde.

Abb. 195. Córdoba, Inneres der Moschee.
(Vergl. Abb. 68, 94.)

Auch ein Gebäude von Palma (Insel Mallorca), die Casa Font y Roig (Abb. 8, 200) unter dem Namen maurische Bäder bekannt und ebenso kostbar wie Santo Cristo ausgestattet, ist zur Zeit des Kalifats errichtet. Die

Wölbungen, Trompenkuppel, Tonnen und Kreuzgewölbe ruhen auf 12 Säulen mit Überhalbkreisbogen, die auf den Ecken und Seitenmitten eines Mittelquadrats stehen. In dieser Anordnung erscheint eine neue Abart des Themas $\alpha\beta$ vom Sarvistan-Palast (Abb. 3, Saal B).

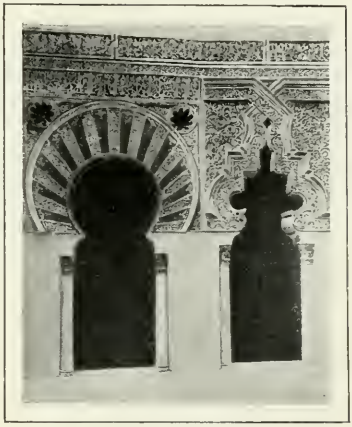

Abb. 196. Saragossa, Arkaden der Aljafería.

Kleinkunst. — Mesopotamische und persische Künstler wurden von den Kalifen Córdobas nach Spanien gerufen. Unter diesen befanden sich Elfenbeinschnitzer von außerordentlicher Geschicklichkeit. Die ältesten Arbeiten tragen den Namen Abderrahmâns III. (912 bis 961). Es sind zwei Schmuckkästchen, eins für eine Tochter des Herrschers (Museum von Burgos), das andere für Saïdet-Allah, eine seiner Frauen (Abb. 203). Die schöne Blumendekoration dieses letzten, besonders die Palmetten mit verschlungenen Stielen, ähnlich den Flügeln der gegenständigen Ferwer, sind sassanidisch (S. 23). — Die Kunst zur Zeit al-Hakims II. al-Mostansir

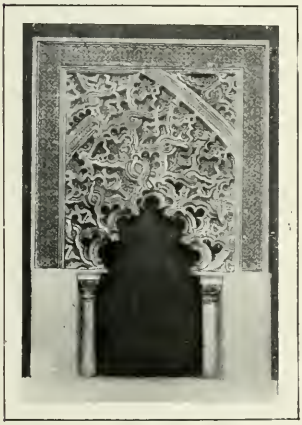

Abb. 197. Saragossa, Vielpaßbogen der Aljaferia.

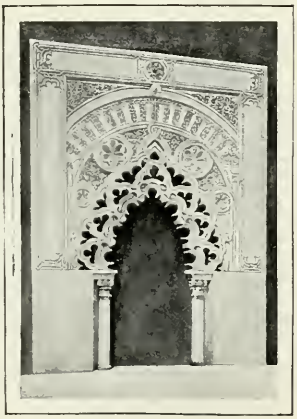

Abb. 198. Saragossa, Vielpaßbogen der Aljaferia.

billáh (961—976), unter dem der Mihrab der Kathedrale von Córdoba entstand, ist durch eine reiche Anzahl von Stücken belegt. Der große Kasten der Kathedrale von Pamplona gilt mit Recht für das Kostbarste (Abb. 201). Vielpässe (vergl. Abb. 38) enthalten Darstellungen häuslicher Szenen, Jagden oder Schlachten, in denen sassanidischer Einfluß sich leicht bemerkbar macht. Unten am Deckel teilt eine schöne kufische Inschrift mit, daß der Kasten für Abd-el-Melik ben Al-Mansûr im Jahr 395 (1005 n. Chr.) ausgeführt wurde. Die Kathedrale von Braga in Portugal besitzt ein zweites Elfenbeinkästchen mit derselben Bezeichnung.

Abb. 199. Toledo, Santo Cristo de la Luz.

Auf die Elfenbeinarbeiten der Regierung Hischams II. folgen der Zeit nach zwei Kästchen, angefertigt von Abderrahmân-ben-Zayan aus Cuenca, der weit berühmt war. Das älteste (1026) ist heute im Museum von Burgos, das andere (1050), mit ausgeschnittenem Elfenbein auf vergoldetem Kupfergrund, steht in der Größe dem Kasten von Pamplona nahe (Abb. 202). Das Hifthorn Gastons von Béarn (Abb. 204) und ein Kästchen (Abb. 207) reichen in die Zeit des Niedergangs des Fürstentums von Tarifa Ende des 11. Jahrhunderts. Das Kästchen zeigt wunderschöne Einlegarbeit in Elfenbein.

Abb. 200. Palma, Casa Font y Roig. (Siehe Grundriß Abb. 8.)

Neben diesen für mohammedanische Fürsten bestimmten Stücken fertigten die Elfenbeinschnitzer Schreine und Vortragkreuze für die Christen. Ich erwähne den Schrein des San Millán (Abb. 205 und 206), der Kirche San Millán de la Cogolla (Provinz Rioja) von Don Sancho III. el Mayor (1001—1035) geschenkt, und das

berühmte Kreuz des heil. Ferdinand (1217—1252) aus San Isidoro von León. Der Stil des Schreins ist proto-mudejarisch. Das Kreuz (Abb. 208 und 209) trägt zwei Inschriften, die eine unterhalb Christi heißt: *Ferdinandus Rex, Sancia Regina.* Ein schönes marmornes Becken für Waschungen, bestellt von Al-Mansûr, Hadschib Hischams II. (Abb. 211), und ein Aquamanile in Form eines Bronzehirsches (Abb. 210), die in den Ruinen von Medînat az-Zahrâ bei Córdoba gefunden wurden, gehören in dieselbe Zeit und stehen gleichwertig neben den Elfenbeinkästchen.

Abb. 201. Elfenbeinkasten des Abd-el-Melik ben Al-Mansûr (Pamplona, Kathedrale).

Das Museum von Vich besitzt eine Sammlung orientalischer Seidenstoffe, um so kostbarer als sie von dem Bischof Bernardo Calvo von Valencia heimgebracht wurden, der die in seiner Diözese gesammelten Heerscharen befehligte, als Jakob I. von Aragonien die Stadt den Mohammedanern wieder abnahm (28. September 1238). Saint-Sernin von Toulouse und das Musée de Cluny besitzen ähnliche Stücke wie die in Vich, die vielleicht aus derselben Beute stammen (Abb. 212). Allgemein sind auf ihnen gegenständige Tiere und stilisierte Pflanzen dargestellt, wie sie auf sassanidischen Stoffen und den ältesten mohammedanischen Elfenbeinarbeiten erscheinen. In der Mitte eines Medaillons, das schreitende Löwen einfassen, zeigt ein Stoff das Bild Gilgameschs, des Herkules der alten Chaldäer (Abb. 213). Die gebräuchlichen Farben sind karminrot, ein derbes Grün, goldgelb, blau, das ins Indigo spielt, und grau. Diese Seidenstoffe haben noch jetzt eine so harmonische Pracht bewahrt, daß man recht gut die Berühmtheit persischer Werkstätten verstehen kann.

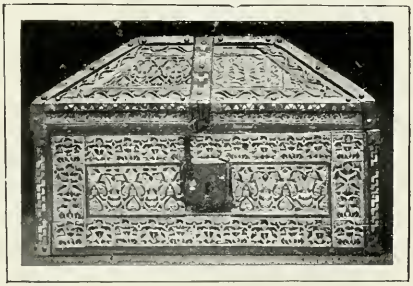

Abb. 202. Kästchen aus der Kathedrale von Palencia (Madrid, Mus. Arqueológico).

Jetzt können wir die Schlüsse ziehen, die sich aus der

Analyse christlicher und mohammedanischer Bauten Spaniens des 8.–9. Jahrhunderts ergeben. Das vergleichende Studium von Kirche und Moschee, die Einzelbeschreibungen, auf die es sich aufbaut, geben die ersten Grundlagen. Im allgemeinen kann man nur über den orientalischen Ursprung gewisser asturischer, kastilianischer und katalonischer Motive im Zweifel sein. Einige bürgerten sich vielleicht schon seit der Römerzeit im Abendland ein, andere wieder, die von Byzanz übernommen waren, wurden während der Herrschaft der Westgoten in Spanien eingeführt. Immer aber gibt es welche, die weder in Rom noch in Byzanz vor der Eroberung Spaniens durch die Araber angewandt wurden und die nur an iranisch-syrischen Bauten auftreten. Diese sind bei weitem am zahlreichsten, auffallendsten und charakteristischsten. Hierzu gehören die Trompenkuppel, das Rippengewölbe des Tâk-i-Iwân, des Kasr Kharâneh und des Kusêr Amra (Abb. 26, 30, 81), die mit Strebebogen gestützte Längstonne (Abart γ) der Paläste von Sarvistan, Mschatta und el-Okhaïdher (Abb. 3, 4, 24, 32), die äußeren Strebepfeiler (S. 10, 16, 17), die Uberhalbkreise im Grundriß (Abb. 83 und 85) oder in Bogenform (S. 72—74), die Vielpaßbogen (Abb. 29, 34, 36, 38) und die kreuzförmigen Anlagen $\alpha\alpha'$, $\alpha\delta$, $\alpha\beta$, $\alpha\beta\delta$ der Paläste von Sarvistan, Mschatta und des Praetoriums von Phaene (Abb. 6 und 78), die in San Miguel de Lino (Abb. 11, 131—134), in Santa Cristina de Lena (Abb. 12, 137 bis 140), in San Pedro (Abb. 163) und in San Miguel von Tarrasa (Abb. 13, 161, 162) nachgebildet sind. Ferner kann man weder dieMinarett-Glokkentürme (S. 82), die geschweiften Konsölchen (S. 76 und 95), die Bandgesimse in Sägezahnschnitt, noch ganze Bauten wie Saint-Génis-des-Fontaines (Ost-Pyrenäen,

Abb. 203. Elfenbeinkästchen der Saïdet-Allah (London, Victoria- und Albert-Museum).

Abb. 204. Sogenanntes Hifthorn Gastons von Béarn (Saragossa, Erzbischöfliche Kirche).

1020—1021), der zur katalonischen Gruppe von Pedret, San Feliú de Boada und San Feliú de Guixols (S. 85) gehört, auf die byzantinische Kunst zurückführen. Auf dem mächtigen Schlußstein der Tür sind Apostel unter Überhalbkreisbogenarkaden dargestellt. In der Mitte sind diese Arkaden durch zwei sich schneidende Kreise unterbrochen, die einen thronenden Christus rahmen (Abb. 214). Nun verwandten aber die Architekten von Byzanz keine Überhalbkreisbogen und ihre Bildhauer nahmen lange Zeit sogar Anstoß an der Verfertigung göttlicher Bildnisse.

Abb. 205. Schrein des San Millán, Abendmahl (San Millán de la Cogolla)

Der Mangel an ausgesprochen byzantinischen Motiven an den proto-romanischen Bauten Spaniens war die Folge der Eroberung durch die Araber. Die Mohammedaner, die das Mittelmeerküstenland beherrschten und deren Vorposten in Sizilien und auf den Balearen standen, gefährdeten die Schiffahrt so stark, daß der Austausch auf dem Seewege zwischen den Häfen des Ostens und Westens aufhörte und neue Verbindungsmöglichkeiten über den Archipel und das adriatische Meer geschaffen wurden. Die von Byzanz kommenden Waren wurden in Venedig ausgeladen, zu Lande nach Mailand, Genua und von dort quer durch Frankreich geschafft, um in La Rochelle wieder eingeschifft zu werden, wenn sie für die Bretagne, Flandern oder England bestimmt waren. Tatsächlich finden sich abendländische, von byzantinischer Architektur beeinflußte Bauwerke in zwei Zonen, die mit dem Exarchat von Ravenna in Verbindung standen. Der Einfluß läßt sich einmal an den Ufern des Rheins

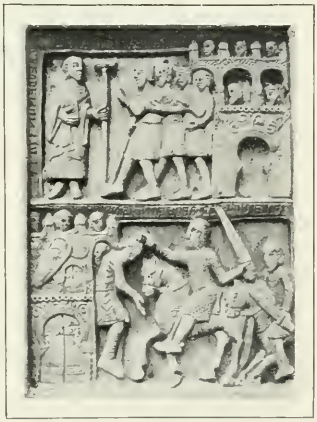

Abb. 206. Schrein des San Millán. „Ubi Leovigilido rege (568—586) Cantabros affidit" (zweifellos afficit mit supplicio zu ergänzen).

und schließlich bis nach Reichenau und Aachen nachweisen. Auf einem zweiten Wege erreichte er die Gegenden von Arles und Narbonne, verbreitete sich über Périgord, umfaßte Cahors, Angoulême, Montmoreau und erreichte im Norden als äußerste Grenze Fontevrault (Maine-et-Loire). Wohl teilten die rheinischen Schulen dem Süden etwas von dem Glanz der byzantinischen Zivilisation und Kunst mit — davon sollen die Wandmalereien der ältesten katalonischen Kirchen Zeugnis ablegen —, aber hier handelt es sich um mittelbare Beeinflussung, um eine Folgeerscheinung der leichten Übersendung figurengeschmückter Manuskripte aus der Hand abendländischer Miniaturmaler (S. 132 und 133). Damit erklärt es sich, wieso Spanien vom 8. Jahrhundert an den Zusammenhang mit Byzanz verlor, und warum das Byzantinische der westgotischen Architektur in christlichen Bauten, die in Asturien und Katalonien nach der Vertreibung der Mohammedaner errichtet wurden, nur ganz schwach nachwirkte, ja endlich sogar ganz erlosch.

Abb. 207. Holzkästchen mit Elfenbeineinlagen (Leön, San Isidoro).

Auf diese Feststellung folgt die Frage: auf welchem Wege erreichten die iranisch-syrischen Vorbilder Spanien? Auch in diesem Falle sprechen die Tatsachen für sich selbst. Um so überzeugender wird die Antwort darauf sein.

Verschiedene Straßen der Verbreitung persischer Kunst wurden bereits erwähnt. Die eine geht mitten durch den Kaukasus hindurch, die Wolga, und teilweise die Memel und den Pregel entlang bis an die Ostsee und setzt sich in Schweden, auf den britannischen Inseln und in der Normandie fort. Die zweite führt am Schwarzen Meer entlang und durchzieht die Täler des Dnjepr, Bug, Dnjestr, der Memel und Weichsel, um fast am selben Punkt wie die vorhergehende zu enden. In umgekehrtem Lauf sind dies die Bernsteinstraßen. Diese Wege, die durch unzählige mohammedanische Geldstücke aus dem 9. und besonders aus dem 10. Jahrhundert (Dirhems der samanidischen Prinzen) durch einige auf kleinen Gegenständen nachgeahmte Verzierungen und sogar durch Legenden bezeichnet sind, kommen für die Verbreitung der Architektur weniger in Betracht, weil sie zu lang sind

und Bauverfahren und architektonische Motive sich weit langsamer als Dekorationsmotive und Erzählungen der Reisenden verbreiten.

Andrerseits gibt es in Frankreich außerhalb der byzantinischem Einfluß unterworfenen Zonen sehr alte Kirchen, die man nur mit iranisch-syrischen Bauwerken in Verbindung bringen kann. Hierzu gehört die Kirche von Germigny-des-Prés, im Jahre 806 gegründet, dann niedergebrannt, wieder hergestellt, zerstört und wieder aufgebaut (Abb. 215). Trotz der einschneidenden Umarbeitungen, die sie erfuhr, hat sie in ihrem Grundriß der Abart $\alpha\beta\delta$, in dem ziselierten Stuck, der die gekuppelten Fenster

Abb. 208. Kreuz des heil. Ferdinand (Vorderansicht).

Abb. 209. Kreuz des heil. Ferdinand (Rückseite).

Elfenbeinarbeit aus San Isidoro von León (Madrid, Museo Arqueológico).

(richtige Ajimeces) des Minarett-Glockenturms schmückt, in den Ornamenten, in bestimmten Einzelheiten der Konstruktion und vor allem in den Überhalbkreisbogen Merkmale, die der persischen Architektur eigen sind, bewahrt. Das Mosaik der Apsis ist ausgesprochen byzantinisch, aber es handelt sich um eine übernommene Dekorationsart gleich der des Mihrab von Córdoba (S. 95).

So wiederholen Saint-Philibert von Tournus (Abb. 216), im Jahre 1019 geweiht, und einige benachbarte kleine Kirchen genau das sassanidische Gewölbe des Tâk-i-Iwân, Kasr Kharâneh und Kusêr Amra und der alten Teile von San Pedro von Tarrasa (Abb. 26, 30, 31, 81, 163). Schließlich ist die Kathedrale von Le Puy (Abb. 217—219), etwas jünger als die von Tournus, mit Trompenkuppeln und Gurtbogen nach der Abart der proto-gotischen,

am Palast von el-Okhaïdher aufgenommenen Methode eingewölbt (Abb. 66) und zeigt die sich in ihren Ansätzen leicht nähernden Bogenrundungen des persischen Palastes von Rabbat-Ammon, der Moscheen des Amru und des ibn Tulûn in Kairo (Abb. 72 und 74), und von Kairuan (Abb. 76 und 77) und die geschweiften Konsölchen der Moschee von Cordoba (S. 76 und 95). Um die Tür schlingt sich sogar eine lange Inschrift mit arabischen Schriftzeichen.

Abb. 210. Aquamanile in Hirschform (Córdoba, Museum).

Für diese Kirchen wie für die proto-mudejarischen Kirchen Spaniens ist aus chronologischen Erwägungen ein Eindringen dieser iranischen Bauart von Norden her unmöglich, und ebenso weisen die architektonischen Formen ein Eindringen byzantinischer Kunst ab. Man könnte an die Seewege denken, die, vom Nildelta ausgehend, einmal zur Rhonemündung vordrangen, um dann weiter nach Norden zu führen, das andere Mal bei Narbonne die Mündung der Garonne erreichten, — umgekehrt ist dies die alte Straße des Zinns (Diodoros Siculus, V, 22.) Aber sie wurden sehr wenig benutzt und außerdem wurden sie frühzeitig von den Byzantinern in Beschlag genommen. Hierauf muß also verzichtet werden. Kurz eine breite und dichte Zone, die Byzanz fast ausschließlich künstlerisch von sich abhängig machte, widersetzte sich einer Verbreitung von Sizilien und Italien her. Ferner sind die persischen Merkmale, obwohl sie in der lombardischen Architektur sehr auffällig sind (S. 50 und 51), dort weniger zahlreich als in der französischen proto-romanischen Architektur.

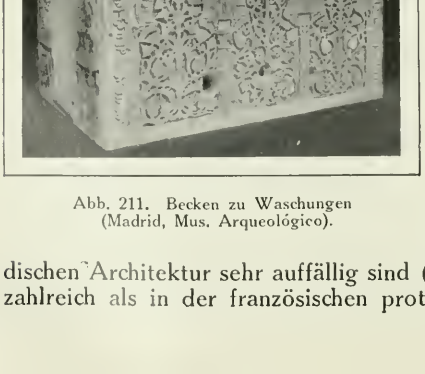

Abb. 211. Becken zu Waschungen (Madrid, Mus. Arqueológico).

Da die iranisch-syrische Kunst in Frankreich weder von Norden, noch von Osten, noch von Westen, noch von Süd-Osten her eindrang, mußte sie den letztmöglichen Weg einschlagen und zwar den Weg, den die Eroberung durch die Araber in Spanien eröffnet hatte. Lange hätte man schon an diese einzige Lösung, die mit den geschichtlichen und archäologischen Nachrichten übereinstimmt, denken müssen. Nun wurde aber die Baukunst Persiens so spät erst bekannt, auch war man so daran gewöhnt, alle orientalischen Bauwerke des Westens ohne Unterschied dem künstlerischen Einfluß von Byzanz zuzuschreiben, daß man zu beiden Seiten der Pyrenäen dazu verleitet wurde, die ältesten Kirchen Asturiens, Kastiliens und Kataloniens für jünger als die persisch beeinflußten, französischen Kirchen, die fälschlicherweise für byzantinisch gehalten wurden, zu erklären. Dies hieße gerade das Umgekehrte behaupten von dem, was durch chronologische Untersuchungen gleichartiger Kirchen Spaniens und Frankreichs dargetan ist.

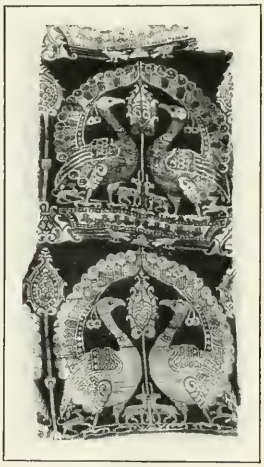

Abb. 212. Pfaue und Hirschkühe. Insch.: „Vollkommener Segen" (aus Saint-Sernin in Toulouse, jetzt in Paris, Musée de Cluny).

Ist es nun noch nötig zu zeigen, wie überzeugend und unwiderlegbar die für Frankreich in Frage kommenden Schlußfolgerungen sich auf Spanien, das während des 8. und 9. Jahrhunderts fast von Mohammedanern überflutet war, anwenden lassen?

In den wiedereroberten Provinzen Galicien, Asturien, Navarra, Kastilien und Katalonien machten sich die Christen nicht von Anfang an das gesamte mohammedanische Programm zu eigen. Ihre Wahl fiel zuerst auf einige Ornamente. So zeigen die schönen Grabsteine von Oviedo (Ende des 8. oder Anfang des 9. Jahrhunderts) eine Verbindung des Weinstocks der hellenistischen christlichen Kunst mit dem gegenständigen Flügeltier oder Ferwer und dem Kosti (ritualer Gürtel mit flatternden Enden) der Sassaniden (Abb. 180, vergl. mit Abb. 42 bis 45, 48, 50—52, 58, 59, 61, 63—65). Dann bildeten die Architekten solche Teile nach, die sich leicht mit römischen Bauformen verbinden ließen. So ersetzten sie, trotzdem sie die Grundrisse der in Spanien nach dem Vorbild vormohammedanischer Kirchen des Orients errichteten Kirchen-Moscheen annahmen

(S. 42, 43) und das Aussehen der Vorbilder bewahrten, die Kuppeln durch Tonnen (Abb. 131, 137 und S. 65, 66). Dieses erste Stadium hielt nicht an. Bei wachsender Erfahrung kühner werdend, versuchten sich die Architekten an täglich immer getreueren Nachbildungen. Die proto-mudejarischen Kirchen kennzeichnen ein zweites Stadium. Zu Beginn des dritten stehen die Kirchen von Tarrasa, deutlich ihre Herkunft durch die Trompenkuppel, die iranisch-syrischen Grundrisse und die Apsis auf Überhalbkreisbogen-Grundriß kennzeichnend (Abb. 161—163).

Die fortschreitende Rückeroberung begünstigte die Einbürgerung mohammedanischer Kunst. Aber die beiden entscheidenden Ereignisse waren doch die Einnahme Barcelonas durch Ludwig den Frommen (801) und die Plünderung Méridas (835). Auf diese ruhmreichen Kriege folgten bald kleinere Feldzüge, die Alfons III. der Große (866 bis 910) nach Kastilien und Wilfred der Behaarte (864—898) nach Katalonien unternahm. Gerade nun während dieser kriegerischen Zeiten errichten die Sieger bei sich Kirchen, die immer deutlicher die Kunst des iranischen Ostens widerspiegeln.

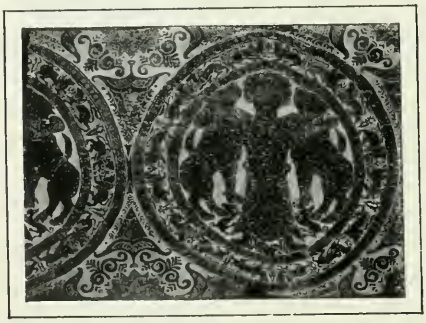

Abb. 213. Gilgamesch (Isdubar) Löwen erdrosselnd (Siehe Dieulafoy, Akrop. von Susa, Abb. 143, 342, 343, 369 und 372). (Vich, Museum.)

Die bei der Kunst des Islam gemachten stofflichen Anleihen werden weniger in Erstaunen versetzen, wenn man beobachtet, daß Spanien trotz seines religiösen Eifers und seiner Vaterlandsliebe von den Mohammedanern den seltsamen Ausgleich zwischen Vorherbestimmung und freiem Willen, den diese den Stoïkerschulen Alexandriens entlehnt hatten, übernahm; daß die asturischen Monarchen die Erziehung ihrer Kinder mohammedanischen Lehrmeistern anvertrauten und Ärzte riefen, die derselben Religion angehörten; daß die Mischehen häufig waren; daß die Prinzen, Bischöfe und großen Klöster die Stoffe, Elfenbeinarbeiten, Juwelen und Goldschmiedearbeiten, die in Spanien von den mohammedanischen Eroberern eingeführt oder hergestellt wurden, begehrten; daß sie ihre Architekten und Arbeiter heranzogen und ihren Malern die Illuminierung religiöser Manuskripte anvertrauten. Dafür kann man unter anderem jenen Sarracero (Sarrazene), dessen Name sich in dem berühmten Codex Vigilanus (S. 91) befindet und jene maurischen

Gefangenen, jene Sarraceni, die am Bau der Abtei von Silos mitarbeiteten, als Beispiele anführen.

Bald strömte eine so große Schar Berufsgenossen herbei, daß die spanische Sprache bis heute die arabischen Fachausdrücke bewahrt hat. Einige als Beispiel angeführte gebräuchliche Worte werden die Macht einer künstlerischen Herrschaft dartun, deren Wirkungen jetzt noch bestehen.

Spanisch	Arabisch	Übersetzung
Acequia	As sekuia	Kanal
Adaraja	Ad daradja	Arab. Treppenstufe Span. aufrechtstehender Stein im Mauerverband
Adarve	Ad darb	Arab. enger Weg Span. Wachgang hinter den Zinnen
Adarves	Adz dzarve	Arab. Zinne Span. Bollwerk, Brustwehr mit Zinnen
Alarife	Al arif	Architekt, Baumeister
Albanil	Al bennâ	Maurer
Albayalde	Al bayâdh	Bleiweiß
Alberca	Al birqua	Wasserbecken
Alboaire	Al bohair	Wandverkleidung und Fayencetäfelchen
Alcantarilla	(Dimin. von) Al kantara	Arab. Brücke Span. Kanal
Alcazaba	Al kasbah	Festes Schloß
Alcázar	Al ksar	Schloß
Alcoba	Al kohba	Alkoven
Alfarye	Al farch	Arab. Holzdecke Span. Holztäfelung
Alfarjia	Al farchîyah	Balken
Alféizar	Al fecha	Arab. freier Raum Span. Fensteröffnung
Alicates	Al lakkât	Zange
Aljibe	Al djoub	Zisterne
Almena	Almanaa	Zinne
Andámio	Ad dââîm	Gerüst
Atalaya	At tâlia	Schildwache
Azotea	As soteîha	Terrasse
Mazmorra	Matmoûra	unterirdischer Kerker
Zaguán	Ostouân	Vorraum
Zanja	Az zanka	Arab. enger Durchgang Span. Laufgraben

Die Geschichte der politischen Beziehungen Frankreichs und Kataloniens bestätigt die durch archäologisches Studium der Bauwerke klar gewordenen Tatsachen. Vom 8. Jahrhundert an bilden das französische Katalonien und das spanische Katalonien, erst unter der Herrschaft Frankreichs, dann unter der Obrigkeit der Grafen von Barcelona, ein einziges Fürstentum. Alle seine Fürsten, sei es nun Karl der Große, Ludwig der Fromme oder Wilfred der Behaarte, befehligen persönlich in den gegen die Mohammedaner gerichteten Feldzügen. Die kirchlichen und sozialen

Beziehungen sind nicht weniger eng als die politischen Beziehungen. Ordens- und Weltgeistlichkeit hat dasselbe Oberhaupt; das Volk gehört zu derselben Rasse, spricht dieselbe Sprache. Roussillon und das heutige Departement von Hérault treten in so direkte Verbindung mit dem Spanien der Kalifen, daß die Fakultät von Montpellier eine richtige muselmanische Universität ist.

Abb. 214. Thronender Christus, Engel und Apostel (Saint-Génis-des-Fontaines).

Die auf der einen und der anderen Seite der Ost-Pyrenäen gelegenen Länder glichen zwei kommunizierenden Röhren. Im spanischen Katalonien war ein Überfluß an iranisch-syrischen Motiven, der in Frankreich nicht vorhanden war; auch ging die Strömung von Süden nach Norden und vom 9. Jahrhundert an überbrachte sie nacheinander die Trompenkuppel, das primitive Rippengewölbe, aus dem das gotische Gewölbe sich entwickeln sollte, die iranisch-syrischen Kreuzgrundrisse (S. 39), die äußeren Strebepfeiler, die Verstrebungen des Langhauses, den Minarett-Glockenturm, die Überhalbkreisbogen, die Vielpaßbogen, die Inschriften in kufischen oder pseudo-kufischen Schriftzeichen, die Bandgesimse in Sägezahnschnitt (S. 44–47). Weiter einige bei der Moschee von Córdoba bereits erwähnte dekorative Motive, wie die geschweiften Konsölchen und die vielfarbigen Wölbsteine der Bogen (S. 95 u. 104, siehe Abb. 68, 195), die man neben anderen orientalischen Motiven an romanischen Bauten antrifft (S. 104 u. Abb. 217-219).

Abb. 215. Germigny-des-Prés, Kirche. Schiff, Seitenschiffe und Apsis nach dem Ausbau.

Das Abendland lebte von dem alten lateinischen Bestand und den neuen Gaben der byzantinischen Kunst, als die bevorzugten Motive der persischen Architektur die Grenzen

Roussillons überschritten, nach Frankreich und Deutschland (Rheinprovinz und Hessen) kamen, die alten Überlieferungen neu belebten und das Erwachen der Kräfte, die durch den Schrecken vor dem Jahr 1000 lahm gelegt waren, begünstigten. Aber schon hatten in einigen Punkten Pilger, Lehrmeister und Arbeiter gleich Vorläufern das Land vorbereitet. Wirklich gab es unter der Regierung der ersten omaijadischen Kalifen zwischen den mozarabischen Christen Andalusiens und den Katholiken Spaniens und Frankreichs wenn auch nicht sehr starke, so doch dauerhafte Verbindungen. Von allen Reisenden, die sich anführen ließen, nenne ich zwei Mönche von Saint-Germain-des-Prés, die 858 nach Córdoba gegangen waren, um die Reliquien des heiligen Georg und des heiligen Aurelianus nach Frankreich zu bringen. Als dann der iranische Samen ausgeworfen wurde, ging er sofort kräftig und fruchtbar auf. Methode und Technik vervollkommneten sich. Nachdem dann die von Katalonien ausgegangene Strömung das rechte

Abb. 216. Tournus, Saint-Philibert. Schiff. (Vergl. Abb. 26, 30, 82.)

Abb. 217. Le Puy, Notre-Dame. Schiff. Lanzettgurtbogen Trompenkuppeln tragend. (Vergl. Abb. 66.)

Abb. 218. Le Puy, Notre-Dame. Außenansicht.

Rheinufer erreicht und überschritten hatte, immer ihre Spuren hinterlassend, mochten diese auch in den besonderen Ländern besonders gefärbt sein, ging sie durch Burgund und die Auvergne bis nach Toulouse, überschritt die West-Pyrenäen, drang in Navarra und Galicien ein und endigte in Santiago de Compostela. Kaum ein Jahrhundert früher war sie frei von jeglicher Vermischung durch die Ost-Pyrenäen aus Spanien hervorgebrochen!

Solch Auswandern und Rückkehren von künstlerischen Einflüssen sind meines Wissens noch nicht erwähnt worden. Sie sind für die allgemeine Geschichte der Architektur von so außerordentlicher Wichtigkeit, daß ich sie ganz klar stellen wollte, ehe ich an das Studium der romanischen Bauten herantrete.

Literatur zu Kapitel III

Al-Makkari, The history of the Muhammedan dynasties in Spain. Engl. Übers. von P. de Gayongos. 2 Bde. London 1840-1843. — A. Almayro Cardenas, Die Alhambra im Lichte der Kunstgeschichte. (Oriental. Archiv, 1912, 3.) — R. Altamira, Hist. de España y de la Civil. esp. 2 Bde. Barcelona 1900—1902. — M. A. Alverez y J. R. Mélida, La Ermita de S. Baudelio. (Bol. de la Soc. Española de Excurs., 1907, Sept.-Nov.) — R. Amador de los Rios, De la Alhambra. Notas de actualidad referentes al Palacio de los Al-Ahmares. (La España Moderna, XVII, Nr. 204, 1905.); El arte árabe granadino. (Alhambra, 1905, 30. XII.; 1906, 15. I., 30. I. und 15. II.) — Aschbach, Geschichte der Omaijaden in Spanien. 2 Bde. 2. Ausg. Wien 1860; Geschichte Spaniens und Portugals zur Zeit der Almorawiden und Almohaden. 2 Bde. Frankfurt 1833-1837. — Basilica de S. Tirso (Oviedo). (Bol. de la Soc. Española de Excurs., IV, 1908.) — F. Beckett, Maurisk Kunst i Spanien. (Tidsskrift f. Industri, 1909, 7/8.) — Benjamin de Tudela. — L. de Beylié, Architecture des Abbassides au IXe siècle. Paris 1907. — A. F. Calvert, Moorish Remains in Spain: Cordova Sevilla and Toledo. London 1905; Granada. London 1907; Granada and the Alhambra. London 1907; Granada, present and bygone. London 1908. — A. F. Calvert and W. M. Gallichan, Cordova; A City of the Moors. London 1907 — Cartailhac et Breuil, Altamira. (L'Anthropologie, 1904.) — Ramón Casellas, Les Troballes esculptóriques a les Excavacions d'Empuries. (Anuari 1909-1910. Instit. d'Estudis Catal., Barcelona.) — Guillén de Castro, Las mocedades del Cid. Hrsg. von W. Foerster. Bonn 1878. — Conde, Hist. de la Domin. de los Arabes en España. Madrid 1820. — R. Contreras, Recuerdos de la Domin. de los Arabes; Descr. de Granada, Sevilla y Córdoba. Granada 1875. — Fr. Codera, Narbona, Gerona y Barcelona bajo la Dominación musulmana. (Anuari 1909—1910. Instit. d'Estudis Catal., Barcelona.) — A. Demiani, Zaragoza. Ein Beitrag zur Charakteristik der christl.-arab. Kunst in Spanien. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XIX, 7.); Oviedo, die Hauptstadt der Könige von Asturien. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 1911, 7.) — Diercks, Geschichte Spaniens. 2 Bde. Berlin 1895. — M. Dieulafoy, Les Eglises asturiennes préromanes. Etudes épigraphique et archéologique. (Mélanges Vogüé. Paris 1909.); Les Piliers funéraires de Ya-Tchéoufou. (C. R. de l'Acad. des Inscr. et Belles-Lettres, 1910, Juli.); La Prédestination, la Prescience et le libre Arbitre dans le théâtre espagnol et dans le Coran. (Acad. des Sciences morales et politiques, compte rendu, 1908, Mai.); Les musulmans à Narbonne Gérone et Barcelone. (Journ. des Savants, 1912, März.); Les Monuments latino-byzantins des Asturies. (Comptes Rendus de l'Acad. des Inscr. et Belles-Lettres, 1907, Nov.) — Dozy, Hist. des Musulmans de l'Espagne jusqu'à la Conquête par les Almoravides. 4 Bde. Leyden 1861; deutsche Ausg. 2 Bde. Leipzig 1874; Glossaire des Mots espagnols et portugais dérivés de l'Arabe. Paris 1869. — P. Gago, El arte araba. (Alhambra 15. IV. 1904.) — A. Gascon de Gotor, Campanarios mudéjares de Aragon. (Museum, 1911, 10.) — J. Gestoso Pérez, Souvenirs de la Sévilla romaine. (Museum, 1911, 4.) — J. Guidol y Cunill, Nocions d'Arqueologia sagrada catalana. Madrid 1902. — C. G. Hartley, Moorish Cities in Spain. London 1906. — A. Haupt, Die älteste Kunst, insbesondere die Baukunst der Germanen. Leipzig 1909. — A. G. Hill, Some Post-Visigothic Churches in Spain. (Archaeologia, 2. Ser., Bd. 9, 1, 1904.) — Hübner, La Arqueología de España. Barcelona 1888. — Hurtado, Granada y sus Monumentos árabes. — Isidorus Hispalensis.

Etymologiarum libri 20. (Corpus Grammatic. latin. veterum ed F. Lindemann, III. Leipzig 1833.); Geschichte der Gothen, Vandalen, Sueven nebst Auszügen aus Beda. Übersetzt von D. Coste. Leipzig 1887. — O. Jones, The Alhambra. London 1842, 1847, 1848. — Fr. H. de Jorquera, Anales de Granada, Parayso Español. (Man. de la Bibl. Combine.) — E. Kühnel, Granada. Leipzig 1908; Algerien. Leipzig 1909; Alhambraprobleme. (Monatshefte für Kunstwiss., I, 3 und 5.) — V. Lampérez y Romea, Notas sobre algunos monumentos de la Arquitectura cristiana. XII. San Miguel de Tarrasa. (Bol. de la Soc. Española de Excurs., 1. III. 1902.) — Lane-Poole, The Moors in Spain. London 1887. — Lembke, Geschichte von Spanien. Bd. 1. Hamburg 1831. Bd. 2 und 3 von Schäfer, Gotha 1844 bis 1861; Bd. 4–7 (bis 1516) von Schirrmacher, ebda. 1881—1902. — P. Lozano, Antigüedades Arabes de España. Madrid 1804. — Manuel d'art musulman. I. L'architecture par H. Saladin, II. Les arts plastiques et industriels par G. Migeon. Paris 1907. — J. R. de Mélida, Las Esculturas del Cerro de los Santos. Madrid 1906; Lecciones en la Escuela de Estudios superiores del Ateneo de Madrid; Excavaciones de Mérida: El Teatro romano (Museum 1911, 4. — Morales, Antiguedades de España. Alcalá de Henares. 1575. — C. Nizet, La Mosquée de Cordoue. Paris 1905. — José y Manuel Olivier, Granada y sus Monumentos árabes. Malaga 1875. — P. Paris, Essai sur l'Art et l'Industrie de l'Espagne primitive. 2 Bde. Paris 1903—1904. — J. Pijoan, Iberian Sculpture. (Burlington Mag., 1912, November.) — P. Quintero, Mosaïque de caractère romain en Espagne. (Museum, 1911, 4.) — R. Ramirez de Arellano, Les alcázares musulmanes de Cordova. (Bol. de la Soc. Esp. de Excursiones, 1905, Mai und Juni.) — Don E. Gayangos de Riano, La Alhambra, estudio histórico crítico. (Revista de España, 1848.) — E. Rosseeuw Saint-Hilaire, Histoire d'Espagne. 14 Bde. 2. Aufl. Paris 1836-1879. — P. J. Ruiz, Antigua basilica de Elche. (Bol. de la R. Acad. de la Historia, XLIX, 1906.) — Sanpere y Miquel, Contribución al Estudio de la Religión de los Iberos. (Revista de Ciencias sociales, 1880.) — Sandoval, Las Fondaciones de los Monasterios de San Benito. Madrid 1901. — K. E. Schmidt, Cordoba und Granada. Leipzig 1902. — F. de Selgas, La Basilica del Salvador de Oviedo. (Bol. de la Soc. Española de Excurs., 1908, 3.); Anális arqu. de los Monumentos ovetenses. (Ebda. 1909.) — N. Sentenach, La Mezquita aljama de Córdoba. Madrid 1901. — F. H. A. Seymour, Saunterings Spain: Barcelona, Madrid, Toledo, Cordova, Sevilla, Granada. London 1906. — A. Springer, Handb. d Kunstgesch., Bd. II. 8. Aufl. Leipzig 1909. — F. de P. Valladar, La Alhambra. (Alhambra, 1905, 30. VIII. und 15. IV.); El patio de la Mezquita (Cordoba). (Alhambra, 1908, 248.); De la Alhambra (torre de las Damas). (Ebda., 1908, 251.) — H. de Varigny, Les peinture de la caverne d'Altamira. (Temps, 26. V. 09.) — Ricardo Velásquez, Lecciones sobre la Arquitectura árabe. (Boletin de la Institución libre de Enseñanza, 1900.) — L. Williams, Granada. Memoires, Adventures, Studies and Impressions. London 1906. — L. Wilser, Vorgeschichtl. Wandmalereien a. d. Grotte v. Altamira b. Santander. (Globus, LXXXII, 1902.) — F. Witting, Die Anfänge christl. Architektur. Gedanken über Wesen und Entstehung der christl. Basilika. Straßburg 1902. — K. Woermann, Geschichte d. Kunst aller Zeiten und Völker. Ed. I und II. Leipzig 1901, 1905.

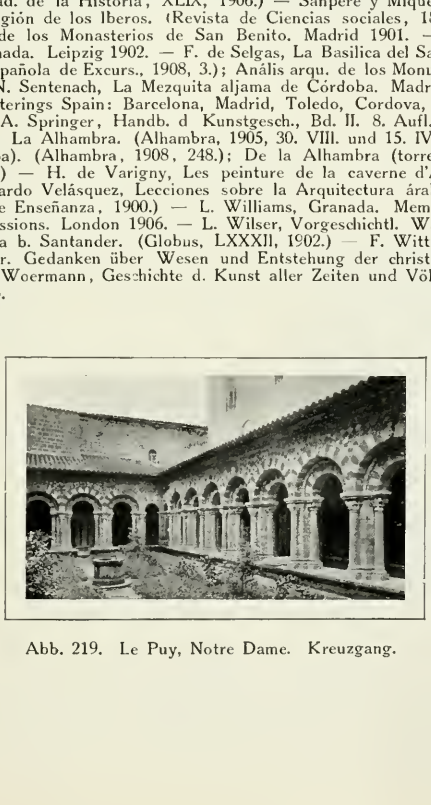

Abb. 219. Le Puy, Notre Dame. Kreuzgang.

Abb. 220. Avila, San Vicente. Westportal.

KAPITEL IV

Romanische Zeit

Santiago de Compostela und Saint-Sernin von Toulouse — Fortschritte und Veränderungen der romanischen Architektur der Kluniazenser — Kriegsarchitektur — Bildhauerei — Primitive katalonische Malerei — Mudejarische Fresken — Mudejarische Manuskripte — Emailwaren — Mohammedanische Kunst.

Da die Mohammedaner nur sehr langsam vor den christlichen Heeren Spaniens zurückwichen, konnte sich die romanische Architektur nur in den nördlichen Provinzen einbürgern. Dafür entwickelte und entfaltete sie sich dort zu einer Blüte, von der noch heute die prachtvollen Kathedralen und die unzähligen Kirchen in den Städten und auf dem Lande erzählen.

Unter der Regierung Sanchos III. (1001—1035) und unter dem Schutz der Benediktiner von Cluny trat die romanische Architektur in Navarra unter Bedingungen auf, wie sie S. 110 dargelegt sind. San Salvador von Fuentes (Umgegend von Gijón) und San Martín von Frómista gehören zu den ersten Kirchen, an denen sich die neuen Einflüsse geltend machen.

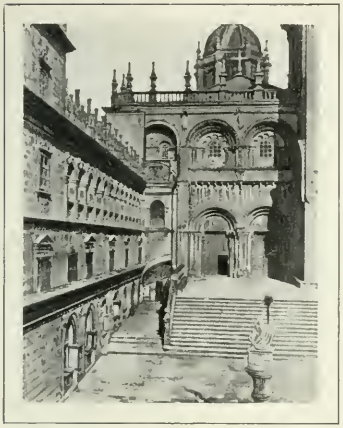

Abb. 221. Santiago de Compostela, Basilika. Tür der Plateria.

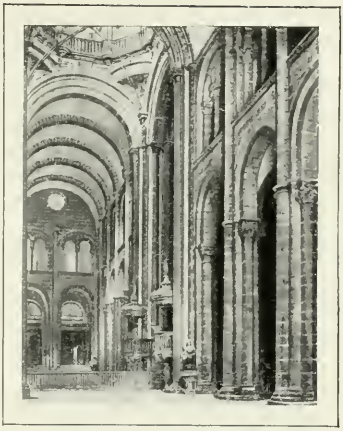

Abb. 222. Santiago de Compostela, Basilika. Querschiff.

Noch war San Martin nicht vollendet, als Alfons VI. (1072 bis 1109) den Wiederaufbau der berühmten Basilika von Santiago de Compostela (St. Jakob), die Al-Mansûr, der Hadschib Hischams II. während der blutigen Reiterkämpfe von 997 zerstört hatte, befahl (Abb. 221, 222, 224).

Alfons VI. hatte sich den Kluniazensern angeschlossen und ihnen die neue Basilika zuerteilt. Ihrerseits hatten nun die Mönche zum Architekten einen Vertreter jener schönen Schule der Auvergne gewählt, der Frankreich Notre-Dame-du-Port in Clermont, Notre-Dame von Orcival, Saint-Paul von Issoire, Saint-Etienne von Nevers, Sainte-Foi von Conques (Aveyron) und Saint-Sernin von Toulouse verdankt.

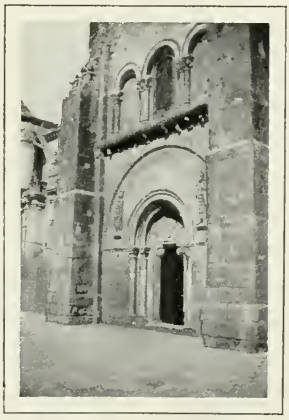

Abb. 223. León, San Isidoro. Tür. (Einzelheiten s. Abb. 240.)

Nach dem Codex Calixtinus (Buch V) geht die Gründung der Basilika auf die Jahre 1074 oder 1075 zurück. Dieses Datum muß stimmen. Eine in die Tür des südlichen Querschiffs der sogenannten Plateria eingefügte Inschrift (Abb. 221, 224) teilt uns tatsächlich mit, daß dieser Teil des Gebäudes zuerst

ausgeführt und 1078 vollendet wurde. Die gesamten Arbeiten waren 1128 beendet, sie hatten 53 bis 54 Jahre gedauert.

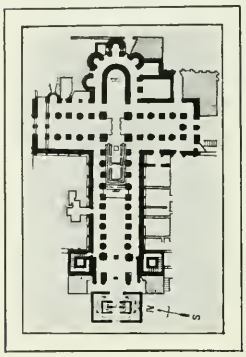

Abb. 224. Santiago, Grundriß der Basilika.

Lange hat man behauptet, Santiago sei Saint-Sernin von Toulouse nachgebildet. Dies ist ein Irrtum. Die beiden Gebäude stammen aus gleicher Zeit. Im übrigen, wenn die gleichen mittelbaren Anleihen bei iranisch-katalonischen Motiven zu einem Vergleich führen — parallele Entwicklung der kreuzförmigen Abart $\alpha\beta$ und des Dreikonchenchorhaupts, durchgehende Verstrebung des Hauptschiffes, Trompenkuppel, Blendbogenstellungen der Fassaden —, so gibt es doch zwischen ihnen nennenswerte Unterschiede. Saint-Sernin z. B. hat fünf Schiffe gegen drei in Santiago. Dagegen ist der Raum für die Geistlichkeit (Sanktuarium) in Compostela länger als in Toulouse. Dies gibt dem gesamten Chorhaupt der galicischen Basilika eine Bedeutung, die noch durch die Verlängerung der oberen Galerie rings um die Apsis verstärkt wirkt. Neben diesen Unterschieden in der allgemeinen Anordnung verändern andere weniger wesentliche weiter den Eindruck der beiden Bauwerke. In Santiago treten vor den Pfeilerseiten vier Säulenvorlagen auf, die die Gurtbogen des Hauptschiffs und der Nebenschiffe wie die inneren Gewölbstein-Bogenrundungen der Arkaden auffangen, in Saint-Sernin erscheinen nur eine einzige Säule und drei Pilaster. Ferner hat Santiago Dreipaßbogen (S. 84) und stark überhöhte Rundbogen, die in Saint-Sernin nicht vorkommen. Kurz, die Basilika von Toulouse ist römischer, die von Compostela orientalischer; aber beide gleichen sich in unübertrefflicher Größe und Schönheit.

Abb. 225. León, San Isidoro. Pantheon der Könige.

Die Colegiata de San Isidoro von León wurde wie die Basilika von Santiago unter der Regierung Alfons' VI. begonnen (Abb. 223, 240). Die Kirche umfaßte drei Schiffe mit Querschiff, Apsis

und Apsidiolen. Im Jahre 1513 wollte die Geistlichkeit sie vergrößern und ersetzte die ursprüngliche Apsis durch einen Chor und ein ungeheures Sanktuarium. Das Querschiff mit seinen beiden Apsidiolen, das Schiff, die Seitenschiffe und die Kapelle der Santa Catalina wurden verschont. Die alte Kirche, die Apsiden ausgenommen, ist durch Tonnen überwölbt, die durch Rundbogengurte verstärkt sind. Im Hauptschiff ist die Rundung glatt, das Querschiff zeigt im Durchschnitt die orientalische Vielpaßform (S. 16, 45, 77, 114). Die Art der Erleuchtung ist in San Isidoro bemerkenswert. Wegen der schwachen Abschrägung der Bedachung der Seitenschiffe konnte das Triforium unterdrückt und seine Öffnungen durch Fenster ersetzt werden. Diese Lösung, die zu derselben Zeit in San Pedro de Galligans (Gerona) aufgenommen wurde (S. 87), wurde in Spanien durch das Klima ermöglicht, während man im Norden bei den häufigen Regenfällen erst später darauf verfiel, als die Tonnen genügend überhöht waren, um das Licht direkt unterhalb ihres Ansatzes einzulassen.

Abb. 226. Avila, San Vicente. Hauptschiff.

Vorn an der Kirche enthält eine Art Narthex die Grabkapelle Santa Catalina, das Pantheon der alten Könige Kastiliens (Abb. 225). Die gedrungenen Säulen, ihre Kapitelle, die Gurtbogen und die unbestimmten Kreuzgewölbe, die sich gegen ihren Bruchpunkt in flache Kuppeln umwandeln, erinnern sehr stark an die Krypta von Saint-Eutrope von Saintes. Der Bau des Narthex wird für einige wenige Jahre jünger als die Kirche gehalten.

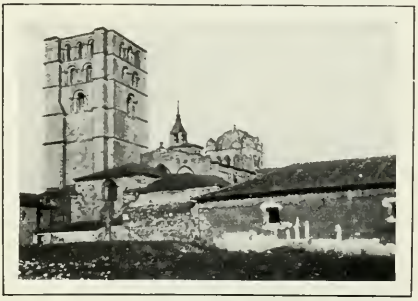

Abb. 227. Zamora, Kathedrale Minarett-Glockenturm und Laterne.

Ebenso gehört die Kathedrale von Avila, San Salvador, der Schule von Cluny an, obwohl sie das Werk eines in Estella geborenen Navarresen, Alvar

Garcia, ist. Sie wurde 1091 begonnen, 1252 umgearbeitet und 1280 und 1290 ausgebaut, *que estaba mal parada para se caer* (weil sie einzustürzen drohte). Die Kirche besaß ursprünglich eine Rundbogentonne über einem Triforium, gelegentlich einer Ausbesserung wurde diese durch ein noch jetzt erhaltenes gotisches Kreuzgewölbe ersetzt.

Abb. 228.
Zamora, Kathedrale. Portal.
(Einzelheiten s. Abb. 243.)

Eine zweite Kirche Avilas, San Vicente, spielt eine viel wichtigere Rolle in der romanischen Kunst Spaniens als die Kathedrale (Abb. 220, 226, 242). Ihrem Stil nach gehört sie sicher der Architektur aus dem Ende des 11. Jahrhunderts an, das niedrige Triforium des Hauptschiffs aber und die darüber befindlichen Fenster sprechen schon von dem kommenden Spitzbogenstil. Dieser Umschwung, der die Kluniazenserkunst der Auvergne durch diejenige Burgunds ersetzte, tritt zu einer Zeit ein, als Alphonse Raymond die Regierung inne hatte. Dieser Fürst war sicher auf den Wandel von Einfluß. Er stammte aus Burgund und übernahm die Herrschaft als Schwiegersohn Alfons' VI. nach dessen Tod im Jahre 1109.

Abb. 229.
Salamanca, Alte Kathedrale.
Hauptschiff.

Zamora la Bien Cercada (die gut Ummauerte) ist trotz ihres Beinamens eine Stadt, die mit am häufigsten erstürmt wurde. Alfons I. nimmt sie den Mohammedanern 748 ab; Abderrahmân III. erstürmt sie gegen die Asturier 939. Einige Jahre später (984) schleift Al-Mansûr ihre Mauern. Dann nimmt Ferdinand I. sie wieder den Mauren ab und gibt sie 1065 seiner Tochter Urraca als Mitgift.

Gerade dieser Mißgeschicke wegen sind die Sakralbauten Zamoras in gewisser Weise den Einflüssen, die anderswo am Werke waren, entgangen. So zeichnet sich die Kathedrale (Abb. 227, 228, 243), die sich von den zeitgenössischen Kirchen

weder durch ihren Grundriß noch durch ihre Konstruktion unterscheidet, durch zwei in Spanien sehr seltene Anlagen aus. Wie die alte Kathedrale von Salamanka hat sie eine Pendentifkuppel und wie dasselbe Gebäude und die Kathedrale von Evora (Abb. 641) eine zentrale Laterne mit unzähligen Fenstern, Ecktürmchen, Rippen und zierlich elliptischer Rundung, die an die Abbaye des Dames in Saintes und mehrere andere Gebäude des Angoumois und der Saintonge erinnern. Die Rundbogen der großen Tür, ihre Profile und Ornamente stellen neue Beziehungen zwischen den Kirchen der Gironde — Loupiac — und der Charente — Surgères — her. Dagegen ist der Glockenturm, der einem festen Turm ähnlich ist (Abb. 227; vergl. Abb. 107, 155, 165), der typische Minarett-Glockenturm (S. 41, 82, 85), während die korinthischen Säulen am Portal und die Nischen (Abb. 228, 243) einem römischen Bauwerk der Verfallzeit entnommen zu sein scheinen.

Abb. 230. Segovia, San Martín (Vorhalle).

Zamora besitzt ältere Kirchen als die Kathedrale Sie gehören zu denen, die wegen ihrer wenig ausgesprochenen Hufeisenbogen unter die westgotischen Gebäude gerechnet werden. Nun sind aber in der eingenommenen, wieder eingenommenen und mehrfach zerstörten Stadt keine Bauten erhalten, die älter sind als das 11. Jahrhundert. Wenn die Bogenrundungen von Santiago de los Caballeros und anderer Kirchen wenig geschlossen sind, so liegt es daran, daß seit der Eroberung durch die Almoraviden (1090) die mohammedanischen Architekten dem wenig ausgesprochenen Hufeisenbogen wieder zuneigten (S. 73, 74).

Abb. 231. Segovia, San Esteban. Vorhalle und Minarett-Glockenturm.

Die alte Kathedrale von Salamanca, 1120 begonnen, 1178 vollendet (Abb. 229) und die Colegiata von Toro, zur gleichen Zeit erbaut, bringen die

Geschichte der Architektur nicht voran. — Ganz anders ist es mit den romanischen Kirchen von Segovia: San Martín (Abb. 230), San Esteban (Abb. 231), San Millán, San Juan de los Caballeros und San Lorenzo (12. Jahrhundert). Der Grundriß ist wenig interessant, da er dem von Saint-Martin du Canigou gleicht, auch die mudejarischen Merkmale lassen sich erklären; aber die Galerien an den Langseiten der Kirchen sind außerhalb Spaniens eine ungewöhnliche Anlage. Sie wurden besonders bei San Salvador de Valdediós und San Miguel del Escalada erwähnt (S. 72, 76; Abb. 153, 154). Da sie den seitlichen Türen vorgelagert sind, ließe sich vermuten, daß sie ein Bruchstück eines unvollendeten oder eingefallenen Kreuzgangs darstellen. Die Kirchen von Segovia und die alte Kirche der Tempelherren von Eunate (Navarra) belehren jedoch eines Besseren. Denn anstatt einen Hof zu umgrenzen, umgeben die Säulenhallen das Bauwerk. Dieser Anklang an den Peripterostempel ist nicht erstaunlich in einer Stadt, wo Ruinen und römische Inschriften reichlich vorhanden sind und die durch einen Aquädukt Wasser erhält, der noch unter der Regierung der Prokonsuln erbaut ist (Abb. 117).

Abb. 232. Estella, Palast der Herzöge von Granada.

Die Wechselhalle in Lérida und der alte Palast der Herzöge von Granada in Estella (Abb. 232) — heute Gefängnis — sind die einzigen Profanbauten, die einige Aufmerksamkeit verdienen.

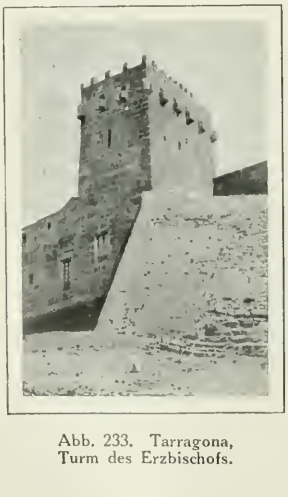

Abb. 233. Tarragona, Turm des Erzbischofs.

Wie in der vorhergehenden Epoche blieb die spanische Architektur vielfarbig. Die Farbspuren sind jedoch selten; sie haben der Witterung nicht widerstanden. San Baudelio, dessen dekorative Malereien bald behandelt werden sollen (S. 134), und im Roussillon Saint-Martin von Fenouillar und Saint-Martin du Canigou (S. 89, 129),

die Streumuster aus Rosen und abwechselnd weiß und violette oder weiß und rote schachbrettartige Verzierungen zeigen wie San Baudelio, ferner die Kapitelle des Kreuzgangs von Elne (Abb. 177) und der Kapelle des Schlosses von Perpignan seien jedoch angeführt. Vielfarbigkeit des natürlichen Materials zeigen der Minarett-Glokkenturm von Elne (Abb. 165) an seinen Rahmungen aus rotem oder schwarzem Marmor und die Stiftskirche von Espirade-l'Agly (Roussillon) an ihrer Verkleidung aus weißem und schwarzem Marmor, die vielleicht der muselmanischen Architektur Spaniens (Abb. 68, 195), Ägyptens und Syriens nachgemacht sind.

Abb. 234. Avila, Befestigte Umwallung.

Als Alfons VI. nach der Wiedereroberung Segovias dort ein Schloß bauen wollte, in dem er den Angriffen der Mohammedaner standzuhalten vermochte, ließ er den Alcázar von Toledo kopieren. Von früh an waren also die Spanier Schüler der orientalischen Städteeroberer. Die zahlreichen Festungen, die auf die romanische Epoche zurückgehen, bestätigen diesen wertvollen Bericht. Astorga, Avila (Abb. 234, 235, 238), León, Zamora, Lugo im Westen, Turegano (befestigte Kirche) im Mittelpunkt, Tarragona (Abb. 233) im Osten sind unter die Städte mit Umwallungen zu rechnen, an denen man trotz Ausbesserungen, die alle paar hundert Jahre stattfanden, noch heute die spanische Befestigung aus dieser Zeit studieren kann.

Abb. 235. Avila,
Befestigtes Chorhaupt der Kathedrale.

Ganz allgemein besteht die Umwallung aus einer dicken Mauer, die durch halbrunde, mächtige Türme flankiert ist, welche stark von der Kurtine absetzen, sehr dicht stehen und bis zum Wehrgang hinauf massiv sind (Abb. 234). Am gewöhnlichsten ist die halbrunde Form; doch ist sie nicht die einzige. Der

schöne Turm des Erzbischofs in Tarragona (Abb. 233), der Turm des Alcázar von Alcalá de Henares (Abb. 236), der Turm, in

Abb. 236. Alcalá de Henares, Turm des Alcázar.

Abb. 237. Toledo, Puerta del Sol.

dem sich die Tür zu dem Zisterzienserkloster von Piedra, im Jahre 4911 gegründet, befindet und die alten Türme des Schlosses de la Mota (S. 159; Abb. 318) sind viereckig. Mögen die Türme nun rund, viereckig oder vielseitig sein, die Wuchtigkeit, die ihnen die spanischen Ingenieure verleihen, bleibt für alle charakteristisch.

Der durch Türme erreichte Schutz der Mauer wird oft vervollständigt durch eine Sockelabschrägung, von der die schweren Wurfgeschosse abprallten, durch Pechnasen (Abb. 235) und orientalische Zinnen, die mit Steinplatten gebaut und bedeckt waren (Abb. 239). Diese Stücke, vor allem die Zinnen, kommen an dem sogenannten Bischofsturm in Tarragona vor (Abb. 233), dem Donjon des Klosters von Piedra, der Puerta del Sol, nach der Einnahme Toledos ausgebaut (Abb. 237), dem alten Turm des Alcázar von Alcalá de Henares (Abb. 236), der Tür von San Pablo in Barcelona (S. 84 und 85) und dem

Abb. 238. Avila, Tor San Vicente. (Außenansicht.)

Chorhaupt der Kathedrale von Avila (Abb. 235). In derselben Stadt werden die Zugänge zu dem Tor San Vicente (Abb. 238) und dem des Mercado Grande durch zinnengekrönte Bogen verteidigt, die zwischen die Türme seitlich des Eingangs eingespannt sind. Zu hoch, um von der Artillerie der Belagerer zerstört zu werden und womöglich noch durch Wehrgänge vervollständigt, waren dies erstklassige Vorwerke.

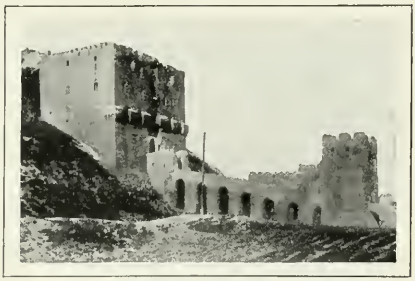

Abb. 239. Aleppo, Eingang zur Zitadelle.

Aus der Untersuchung dieser Festungswerke geht hervor, daß die Spanier, wenigstens von der Regierung Alfons' VI. (1072—1109) an, die Stärke einer Festung abhängig machten von Kurtinen, die von massiven, mächtigen und zahlreichen Türmen flankiert waren, und von doppelter Umwallung. Außerdem verstanden sie es, die toten Winkel, die von Wurfgeschossen nicht gestreift werden, auszuschalten, dadurch daß sie dieselben mit Abschrägungen ausmauerten. Hierin waren sie den Ingenieuren der anderen christlichen Nationen sehr überlegen, die sich zu derselben Zeit darauf beschränkten, Türme in großen Abständen, im allgemeinen wenig vorspringend, also als Flankierungswerk wertlos, anzulegen. Auch waren die Spanier nicht in Frankreich in die Schule gegangen. Sie waren die Schüler jener große Massen bewältigenden und dabei doch fein durchdachten Festungsbaukunst, die die Perser zu einem so hohen Grad von Vollkommenheit gebracht hatten und deren Überlieferung in parthischen und sassanidischen Festungen (S. 19 und 20), wie den syrischen Festungen aus den ersten Jahrhunderten der Hedschra offenkundig ist. Beispiele dafür sind die Umwallung von Bagdad, die Festungswälle von Ani (11. Jahrhundert), die Zitadelle von Aleppo (Abb. 239)

Abb. 240.
Kreuzabnahme (León, San Isidoro).

und die Tore Bab ¯en-Nasr und Bab el-Futûh von Kairo (1060). — Eine Geschichte der romanischen Skulptur geben in Spanien dieselben Bauten, von denen eine Geschichte der Architektur abzulesen ist.

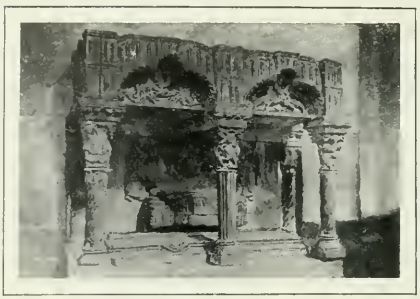

Abb. 241. Grab eines Tempelherrn (Zamora, Santa Magdalena).

An der Antecámera, die unter der Regierung Alfons' VI. der Cámara Santa von Oviedo angebaut wurde, sind die zwölf Apostel, die zu zwei und zwei die Ansätze der Gurtbögen tragen, so übertrieben lang, wie die Statuen des Westportals der Kathedrale von Chartres und die „Clovis" und „Clotilde" genannten Statuen der Notre-Dame-Kirche von Corbeil.

Auch die Kathedrale von Santiago gibt zahlreiche Beispiele primitiver Plastik. Die ältesten schmücken die Tür des südlichen Querschiffs oder der Plateria (Abb. 221). Einige davon sind in einer Beschreibung erwähnt, die französische Pilger zwischen 1137 und 1143 gaben. Andere — so die „Vertreibung aus dem Paradies" — sind dagegen in dieser Beschreibung an der Tür des nördlichen Querschiffs, die im 18. Jahrhundert zerstört wurde, aufgezählt. In der Tat gehörten sie dorthin und wurden erst nachträglich an ihrem jetzigen Standort aufgestellt. Die zu der ursprünglichen Ausschmückung gehörigen Flachreliefs sind rechts und links vom Eingang in Säulenhöhe angebracht. Zu den schönsten gehören „Die Erschaffung des Menschen", „Das Opfer Abrahams" und „David Harfe spielend". Auch bemerkt man die „Zeichen des Zodiakus", die den im Museum von Toulouse auf zahlreichen, dem Kreuzgang von Saint-Sernin entstammenden Kapitellen dargestellten Zeichen des Löwen und des Widders entsprechen. Die tolosanischen Bildhauer, durch den Ruhm Santiagos, das während

Abb. 242. Engelischer Gruß (Avila, San Vicente).

dieser Zeit Rom ebenbürtig war, angezogen, waren den Pilgern bis mitten nach Galicien hinein gefolgt.

Die schönen Skulpturen von San Isidoro von León (Abb. 223 und 240) sind ebenfalls tolosanische Arbeiten, da vor 1147 in den Werkstätten der Colegiata die Künstler, die soeben die Kathedrale von Santiago beendet hatten, tätig waren.

Das Westportal von San Vicente von Avila (Abb. 220), mit ausgezeichneten Figuren geschmückt, erinnert an das von Saint-Ladre von Avallon. Die Skulpturen sind im Stil kluniazensisch-burgundisch. Jedoch ist in dem „Engelischen Gruß" des Südportals (Abb. 242) der Einschlag der tolosaner Schule unverkennbar, die

Abb. 243. Zamora, Kathedrale. Plastiken des Portals.

Abb. 244. Ripoll, Santa María. Vorhalle. (Siehe Abb. 173.)

also vom Anfang der romanischen Periode an fast ausschließlich den Nord-Westen Spaniens beherrschte. Wie eine große Anzahl von Kirchen in dem Tal der unteren Rhone zeigt die architektonisch so merkwürdige Kathedrale von Zamora Skulpturmotive, die römischen Gebäuden entlehnt sind, vor allem in fensterartige Mauervertiefungen eingelassene Büsten, mit Lorbeerblättern geschmückte Archivolten und ferner Flachreliefs auf den Giebelfeldern, die über den Büsten angebracht sind (Abb. 228 und 243).

In derselben Stadt knüpfen zwei Gräber in der Santa Magdalena, der ehemaligen Kirche der Tempelherren, an die nationale Überlieferung wieder an. Unter einer Säulenhalle, die ein befestigtes Gebäude krönt, ist ein Tempelherr soeben gestorben. Das Bett ist gegen eine Wand gelehnt, in die Seraphine und zwei Engel, die die als stofflich angesehene Seele des Verstorbenen gen

Himmel führen, eingehauen sind (Abb. 241). Das ausgehöhlte Gebäude und der dargestellte Gegenstand sind in der religiösen Bildermalerei gebräuchlich; die Dekorationsmotive der Säulen, Basen und Kapitelle und die fantastischen Tiere, die in den Giebelfeldern kämpfen, sind auch an anderen Bauwerken dieser Zeit zu beobachten, aber es gibt keine, deren dekorative Skulptur mit mehr Feinheit und Geschicklichkeit ausgeführt ist.

Ohne Unterricht durch die Mönche von Cluny machte die Bildhauerei in Katalonien eine längere Kindheit durch als im Nordwesten Spaniens. Die sehr seltenen Dekorationsmotive der proto-romanischen Kirchen sind barbarisch und mehr

Abb. 245. Estella, San Miguel. Vorhalle.

Abb. 246. Santiago, Basilika. Evangelienseite der Gloria (Vorhalle).

gezeichnet als modelliert (S. 90). Dieser Zustand dauert bis in die Mitte des 12. Jahrhunderts. In dieser Zeit bedeutet das prachtvolle Portal der Colegiata von Santa María von Ripoll einen bemerkbaren Fortschritt (Abb. 173 und 244). Wenn es den Haltungen der Personen an Abwechslung fehlt und die Technik noch unvollkommen ist, so ist in der Komposition Hervorragendes geleistet. Der Stil und die Anordnung der Gegenstände zeigen, daß der Meister die Triumphbogen studiert hatte und ebenso von der lateinischen Schule ausging, wie die Bildhauer der Kathedrale von Zamora.

Von 1150 an begegnen sich die Schulen des Ostens und Westens im Süden von Pamplona. Wenigstens läßt sich in Estella ihre Annäherung verspüren, so in den Kreuzgängen von San Juan de la Rua in Estella und der Santa María de Sar bei Santiago

(Abb. 250) oder an der Fassade von San Miguel in Estella (Abb. 245). Die allgemeine Anordnung der Skulpturen erinnert an die

Abb. 247. Santiago, Basilika. Epistelseite der Gloria (Vorhalle).

Abb. 248. Orense, Kathedrale. Epistelseite des Paraiso (Vorhalle)

horizontale Aufteilung von Ripoll; andrerseits lassen das Giebelfeld ohne Schlußstein, die seltsamen Köpfe, die es tragen, und die Flachreliefs, auf die die Archivolten aufsetzen, an die Fensteröffnungen der romanischen Kirchen des Westens denken — Santo Tomé von Soria, Santiago de Compostela, San Vicente von Avila und San Isidoro von León —, während die Flachreliefs, vor allem das rechte, das die drei Frauen am Grabe darstellt, Ähnlichkeiten mit den außergewöhnlichen, fein durchgearbeiteten Werken der naturalistischen Schule von Toulouse haben. Hierzu gehört auch das Bruchstück eines Kapitells im städtischen Museum, auf dem Salome vor Herodes tanzend dargestellt ist. Künstler, die frei von aller Konvention, die Natur eifrig studieren, sind hier am Werke gewesen. Die Haltungen sind abwechslungsreich, die Gesichter ausdrucksvoll, die Kopfbedeckungen verschieden. Die Ge-

Abb. 249. Orense, Kathedrale. Evangelienseite des Paraiso (Vorhalle).

stalten erinnern nur in der Art der Darstellung der unteren Körperteile an die altertümlichen Formen, die mehr der Elfenbeinschnitzerei als der Steinbildhauerei angehören.

Abb. 250. Santa María de Sar bei Santiago de Compostela, Kreuzgang.

Im Jahre 1168 gewährte der König Ferdinand II. (1157—1188) Don Pedro Gudesteiz, dem Erzbischof von Santiago, das Gesuch, den unter dem Namen der Gloria bekannten Narthex der Kathedrale vorzubauen. Die romanische Skulptur hat kein Werk hervorgebracht, das sich mitseinemStatuenschmuck vergleichen ließe (Abb. 246 und 247). Mateo, der Baumeister der Basilika, schuf sie. Um den Erlöser, der seine Wundmale aufdeckt, hat der Künstler die Evangelisten, die 24 Ältesten der Apokalypse, verschiedene Instrumente spielend, die Apostel, Patriarchen und Propheten gruppiert. Einige Figuren sind auf die Säulen in den Ausschrägungen gestellt; die Musizierenden sind auf die mächtige Bogenrundung der Haupttür verteilt (Abb. 247), die anderen Personen oder die Flachreliefs auf auf das Giebelfeld derselben Türöffnung und auf die Ansätze der verschiedenen Bogen der Wölbung. Eine Darstellung des Fegefeuers und der Hölle vervollständigt dieses wunderbare Ganze.

Abb. 251. Estella, Kapitell vom Palast der Herzöge von Granada.

Die Kathedrale von Orense besitzt in dem Paraiso (Paradies) eine Kopie der Gloria (Abb. 248 und 249). Obwohl sie dem Original nicht gleichkommt, ist doch auch in ihr etwas hoch Künstlerisches geleistet.

Unter den Werken romanischer Skulptur in Spanien sind vor allem die thronenden Christusfiguren anzuführen, weil die Art, wie derselbe Gegenstand in Saint-Génis-des-Fontaines (Abb. 214), in Sahagún (Abb. 253) und in

Vigo (Abb. 254) behandelt ist, die großen Fortschritte während eines Zeitraums von 100 Jahren zeigt. Ganz besonders könnte der Christus von Vigo mit dem wunderbaren Christus verglichen werden, der auf dem Giebelfeld der Nordtür der Kathedrale von Cahors ausgehauen ist. Endlich sollen noch zwei Kapitelle des Palastes von Estella erwähnt werden. Auf dem Kapitell der unteren Reihe linker Hand hat der Künstler einen Kampf zwischen Reitern und Fußgängern sehr kühn und wahrheitsgetreu dargestellt (Abb. 251).

Abb. 252.
Christus (León, Museum).

Während der romanischen Periode wagten sich die Bildhauer noch nicht an die Darstellung heiliger Personen in Rundplastik. Daher sind die Figuren meist an Architekturteile gebunden, losgelöst aber äußerst selten. In diese letzte Gattung rechnet man einen elfenbeingeschnitzten Christus aus dem Museum von León (Abb. 252), einige kleine hölzerne Christusfiguren, mit langer Tunika bekleidet, im Besitz des Museums von Vich, endlich die Kreuzabnahmen oder Misteris, die in Katalonien zu sehen sind. Das Vollkommenste unter ihnen, das Misteri von San Juan de las Abadesas (Abb. 258) ist ein wertvolles Beispiel der vielfarbigen Plastik dieser Gegend im 13. Jahrhundert. Das Ganze ist barbarisch, der Kopf des Gekreuzigten ausgenommen, der rein in der Linie ist und Ergebung und unendlichen Schmerz zum Ausdruck bringt.

Abb. 253. Thronender Christus (Sahagún).

Wie in Frankreich scheinen die anmutigen Bildnisse der Jungfrau Maria beliebter als die Christusfiguren gewesen zu sein oder sie sind wenigstens mit mehr Sorgfalt bewahrt worden. Die Marienfigur von Ujue (Abb. 256) und die „Virgen de la Vega“ (Abb. 255) sind ihres altertümlichen Stils wegen die ersten Glieder der Kette, die in der Jungfrau von Santa María la Real von Hirache

ihren Abschluß findet. Zwischen diese äußersten Pole ordnen sich die sogenannte „Virgen del Claustro“ aus der Kirche von Solsona (Abb. 257) und drei Jungfrauen aus Elfenbein ein: die Jungfrau der Klarissinnen von Allariz (Galicien), die 1192 von der Königin Doña Violante geschenkt wurde, die in diesem Kloster den Schleier nahm; die „Jungfrau der Schlachten“ (Kathedrale von Sevilla), die nach der Überlieferung Ferdinand III. (1217—1252) gehört haben soll und die Jungfrau im Schatz der Kathedrale von Toledo.

Abb. 254. Thronender Christus (Vigo, Tür der Kathedrale).

Die Jungfrau von Ujue ist aus Holz, das mit Silber belegt ist. Die „Virgen de la Vega“, vielleicht französischen Ursprungs, ist aus Bronze und vergoldetem Silber. Der Thron, auf dem sie sitzt, ist mit Figuren in erhabenem Email geschmückt, die an limousinische Arbeiten aus dem Ende des 12. Jahrhunderts erinnern.

Alle diese Statuen waren vielfarbig mit goldenen Glanzlichtern, übrigens ganz dieselbe Behandlung, wie sie die europäische Skulptur des 12. Jahrhunderts durchweg zeigt, doch nur an wenigen unter ihnen sind die Farben tadellos erhalten. Das Verschwinden erklärt sich aus der verderblichen Witterung des Winters, dem unbeständigen Material und den wiederholten Reinigungen. An der Säulenhalle der Gloria (Abb. 246 und 247) sind die Statuen zum erstenmal natürlich bemalt. Geben nun die heutigen Farbtöne die ursprüngliche Vielfarbigkeit wieder? Zu befürchten ist, daß im 18. Jahrhundert bei der Auffrischung die Farbengebung wesentlich verändert wurde. Allerdings ist die Farbenskala bescheiden und nicht so brutal wie am Paraiso von Orense (Abb. 248 und 249), deren Auffrischung jünger ist.

Abb. 255. Virgen de la Vega (Salamanca, San Esteban).

Die Ungunst, unter der in Gedenken an die Götzenbilder die Plastik lange litt, förderte andrerseits eine starke Entwicklung der dekorativen Malerei in den Sakralbauten.

Die merkwürdigen proto-mudejarischen Kirchen an den Abhängen der Ost-Pyrenäen (S. 85) — Saint-Martin von Fenouillar (Abb. 268), San Miguel von Seo de Urgel (Abb. 266), San Climent (Abb. 264 und 265) und Santa María von Tahull (Abb. 267), Santa María von Bohi, San Miguel von Angulasters, Santa María von Esterri und die Kirche von Pedret — lassen zwei Gruppen von Malereien unterscheiden, die unter die alten Werke der spanischen Schulen zu rechnen sind.

Abb. 256. Jungfrau des Sanktuariums von Ujue.

Die erste enthält Bildtafeln — Antipendien und Retabeln —, die teilweise in den Museen von Vich, Barcelona und Lérida zusammengebracht sind.

Das bischöfliche Museum von Vich besitzt davon 13 (Abb. 259—263). Eine unter ihnen ist ein Gemisch von Bild und Flachrelief. Vor der Ausmalung wurde der dargestellte Christus mit einer kreidigen Paste, die auf den einheitlichen Hintergrund der Bildplatte aufgetragen war, modelliert. Dasselbe ist der Fall bei der Jungfrau im Museum von Barcelona, unter Nr. 3 ausgestellt. Lange finden sich noch in solcher Weise behandelte Ornamente, aber Bilder, in denen sich an Figuren das Relief mit den Farben verbindet, sind äußerst selten.

Die Tafel Nr. 9 im Museum von Vich, eine der ältesten dieser Serie, ist dem Leben des Heiligen Martin von Tours geweiht. Im Mittelpunkt hebt sich ein thronender Christus von einem gelben Hintergrund ab, den eine rote Vesica rahmt. Die Zeichnung ist schwerfällig. Die Augen mit großen Pupillen sind durch einen geraden Strich, der von einer Schläfe zur anderen geht, verbunden. Die Ohren sind in die Fläche gezeichnet, die Körperformen sind knochig und lang. Die Falten des roten Gewandes sind mit gelb angedeutet; der grüne Mantel ist durch eine gelbe Borde eingefaßt.

Abb. 257. Virgen del Claustro (Solsona, Kirche).

Tafel Nr. 3 zeigt einen erkennbaren Fortschritt. Die Jungfrau, die auf einem Armsessel sitzt, dessen Armlehnen in Stierköpfe endigen, hält das göttliche Kind und in der

rechten Hand eine Lilie (Abb. 263). — Die Farbenskala dieser ersten Malereien ist dürftiger und blasser als der apokalyptische Kommentar von 1047, Facundus gezeichnet (Abb. 181—184), aber die Technik ist die gleiche. Dann hat die Borde des Heiligen Martin mit der Rahmung des Schlußsteins von Saint-Génis-des-Fontaines ganz frappante Ähnlichkeit in Stil und Form. Sie können daher auch der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts zugeschrieben werden.

Abb. 258. Kreuzabnahme (San Juan de las Abadesas, Colegiata).

Einige Jahre jünger ist die „Santa Margarita" genannte Tafel Nr. 5 (Abb. 261 und 262). Die seitlichen Bilder zeigen weitere Fortschritte in Darstellung und Komposition. Auf zweien hat der Maler die Heilige ganz nackt dargestellt. Obwohl „Adam und Eva" in der Bibel Karls des Kahlen und in dem Kommentar des Beatus der Nationalbibliothek von Paris (Abb. 184) ohne Hülle erscheinen, war diese Neuerung hier doch sehr gewagt; der Erfolg hat die Kühnheit des Künstlers belohnt. Ein „Petrus" und ein „Paulus" auf gelbem Grund, der mit roten Sternen übersät ist, unterscheiden sich von den anderen Malereien dadurch, daß sie fast lebensgroß sind. — Ganz allgemein scheinen die gemalten Tafelbilder im Museum von Barcelona jünger als die im Museum von Vich zu sein.

Abb. 259. Ausgießung des heiligen Geistes (Vich, Museum).

San Saturni von Tavernoles (4 km von Seo de Urgel) hat uns ein vielleicht einzig dastehendes Werk geschenkt. Dies ist das geneigte Dach eines Ciboriums (Tegumen et umbraculum altaris), an dem noch die Balkendecke und die Sparren, die zum Befestigen an der Wand bestimmt waren, vorhanden sind. An der Decke sind ein thronender Christus in einer runden Vesica mit vier Engeln in den Ecken dargestellt. Aus derselben Kirche stammt die Tafel Nr. 6, dem heiligen Abt Benoît und

acht seiner Gefährten geweiht. — Tafel Nr. 8 ist die beste aus der ganzen Reihe. Maria mit dem Kind, von den Magiern angebetet, hebt sich von einem weißen Grund unter einem Dreipaßbogen ab. Die Sitze sind braun. Der dunkelblaue Mantel ist mit kleinen weißen und rosa Perlen besetzt wie der Mantel der Maria Nr. 3 im Museum von Vich. Die Heimsuchung auf einem der seitlichen Bilder ist von köstlicher Zartheit. Dieses wertvolle Retabel läßt sich indirekt datieren. Eine zwischen zwei Brettchen offene Fuge legt das Pergament, auf das man malte, bloß. Nun trägt dieses Pergament gotische Schriftzeichen aus dem 11. Jahrhundert. Nach dem Stil zu urteilen, hätte die Füllung für älter gelten können; die künstlerische Entwicklung, durch die Wiedereroberung gehemmt, ging in Spanien jedoch weit langsamer vor sich als in Frankreich und Italien (S. 88). — Diese ersten Malereien sind sehr bemerkenswert, da sie die nationale Gesinnung getreu wiederspiegeln. Ihre Eigentümlichkeit ist stark ausgesprochen, obwohl in einigen eine Nachahmung emaillierter Antipendien ähnlich wie in Silos und San Miguel in Excelsis oder von Antipendien aus vergoldetem und getriebenem Metall zu erkennen ist.

Abb. 260. Krönung der Maria (Vich, Museum).

Die zweite Gruppe von Malereien besteht aus Wandfresken, die in den Apsiden ausgeführt sind. Auf den Seitenwänden der Schiffe waren einst auch Malereien, aber davon sind kaum schwache Spuren erhalten, in denen man Szenen aus der Apokalypse zu erkennen glaubt. Hauptthema bleibt der thronende Christus: *Ego sum lux mundi* (Abb. 265). Er ist auf die Kuppelwölbung gemalt, während Heilige, Apostel und Maria (Abb. 266), manchmal mit seltsamer Kopfbedeckung (Abb. 264), über den Zylinder verteilt sind. Die Ausmalung der Apsis von San Climent von Tahull (Abb. 265),

Abb. 261. Jungfrau. Retabel von Santa Margarita (Vich, Museum).

durch einen gotischen Altar geschützt, ist vorzüglich erhalten. Christus sitzt hier nicht auf dem Kaiserthron byzantinischer Mosaiken, sondern auf einem Regenbogen, der die Vesica durchschneidet. Ich mache noch auf die besondere Eigentümlichkeit aufmerksam, daß die Symbole zweier Evangelisten ihren Darstellungen beigefügt sind. Ferner haben die Seraphine von entzückender Anmut sechs Flügel wie auf dem Codex von Ripoll Nr. XXVI. Steht die Kirche unter dem Schutze der Maria, so ersetzt diese den Christus und ein dunkler Sternenhimmel gibt dann den Hintergrund ab (Abb. 267). In Pedret hat der Künstler in der Apsidiole auf der Seite der Epistelkanzel (heute Sakristei) die fünf klugen Jungfrauen beim mystischen Mahle sitzend und die fünf törichten Jungfrauen stehend dargestellt. In anderen Kirchen der Gegend wurden einige Ornamente und in Santa María von Tahull ein Kamel ganz bestimmt nach orientalischen Elfenbeinarbeiten oder proto-mudejarischen Manuskripten kopiert.

Abb. 262. Martyrium der heiligen Margarete. Retabel von Santa Margarita (Vich, Museum).

Abb. 263. Jungfrau (Vich, Museum).

Solcher Art sind die Unterschiede der Wandmalerei von der Tafelmalerei. Im allgemeinen gibt es große Ähnlichkeiten des Stils zwischen beiden. In einigen blauen Hintergründen — die anderen sind braunrot, schwarz oder grau — und in gewissen Einzelheiten der Kleidung entdeckt man wohl einen Abglanz der byzantinischen Kunst. Das Datum der Wandmalereien, die jünger sind als die Kirchen (Ende des 11. und Anfang des 12. Jahrhunderts), schließt westgotischen Einfluß aus. Ebenso kommen wie für die Architektur direkte Beziehungen zu Byzanz nicht in Frage (S. 101—102).

Aber alles läßt die Annahme sicher scheinen, daß die byzantinischen Anklänge Evangelienbüchern oder Bibeln entlehnt wurden, die im 9. oder 10. Jahrhundert in den Provinzen am Rhein ausgeführt waren, ähnlich den Evangelienbüchern des Heiligen Medardus von Soissons, des Kaisers Lothar oder der Bibel Karls des Kahlen (Nat.-Bibl. von Paris, m. l. 8850, 266, 1). Diese Manuskripte dürften in einer Zeit eingeführt worden sein, als die nördlich und südlich von den Ost-Pyrenäen gelegenen Provinzen denselben Herrschern untertan waren. Während Frankreich von dem spanischen Katalonien neue Architekturformen erhielt (S. 108 und 109), ließ es in diesem Fall seinen Nachbar aus dem Fortschritt Vorteil ziehen, den Burgund und die Länder am Rhein in der Malerei unter dem Einfluß von Byzanz und Irland gemacht hatten.

Abb. 264. Jungfrau. (Einzelheit der Malerei Abb. 265.) (Tahull, San Climent.)

Die so wundervoll erhaltenen Fresken in den Gewölben des Pantheon von León (Abb. 225) gehören einer jüngeren Epoche als die katalonischen Malereien an. Sie stellen Gottvater in der mandelförmigen Vesica (der Mandorla), den Kindermord, die Apostel, Engel, Zeichen des Zodiakus und verschiedene Monate des Jahres dar, die durch Unterschriften gekennzeichnet sind. Wie in Katalonien sind die Grundfarben, die die Maler verwandten, braunrot, ockergelb, weiß und indigo. Grün und schwarz werden durch Mischung erzielt. Diese sehr einfache Skala war in Frankreich zur gleichen Zeit gebräuchlich wie in Spanien, wo sie noch lange nachher bei der Bemalung von Statuen verwendet wird. Ihre allgemeine

Abb. 265. Ego sum lux mundi (Tahull, San Climent).

Verwendung hängt von der Haltbarkeit und der Harmonie der Farben ab (S. 243) In León, Vich und Barcelona stehen die Darstellungen auf gelblichweißem Grund, ebenfalls im Baptisterium von Poitiers und in Saint-Savin (Vienne). Ein neuer Beweis für den Zusammenhang, der zwischen Katalonien, Asturien und Frankreich, während der vorromanischen und romanischen Epoche bestand. Wenn man, abgesehen von den Farben, die Zeichnung prüft, so haben auch die Fresken von San Isidoro in León Ähnlichkeit mit den Miniaturen apokalyptischer Kommentare (Abb. 181 bis 188). Gleiches Mißverhältnis bei gewissen Figuren, gleiche Steifheit in der Drapierung, gleicher Schwung in der Komposition und gleiches Verständnis für das Dekorative.

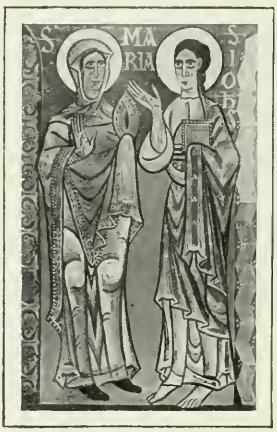

Abb. 266 Maria und Johannes (Seo de Urgel, San Miguel).

Ganz anders zusammengestellt wie die vorhergehenden Malereien sind die Fresken von San Baudelio (S. 78). Im allgemeinen nehmen den unteren Teil Jagdszenen ein, die scheinbar nach einem persischen Manuskript kopiert sind (Abb. 159 und 160), während der obere Teil und die Apsis mit religiösen Darstellungen, in denen sich gar kein orientalischer Einfluß geltend macht, ausgemalt sind (Abb. 158). Jagdszenen und religiöse Darstellungen sind in Wasserfarben auf Stuckputz ausgeführt und haben sich, die Fresken des Gewölbes ausgenommen, sehr frisch erhalten. Die Jagd geht in einer waldigen Gegend vor sich. Das Ganze ist oben durch ein Band mit großartiger kufischer Inschrift zum Lobe Allahs, unten durch einen Fries aus Spiralranken abgeschlossen. Hier Fußgänger mit Bogen, Reiter mit Schwert oder Dreizack, Hundehüter in roten Mänteln; dort ein weißer Elefant mit einem Turm auf dem Rücken, in dem Leute halb verborgen sind, Windhunde Hirsche, Gazellen und einen Bär verfolgend.

Abb. 267. Jungfrau in der Mandorla (Tahull, Santa María).

Weiter noch große sitzende Hunde, aneinander gereihte Kreise, deren Mitten Adler mit entfalteten Schwingen einnehmen. Die religiösen Darstellungen sind dem Leben des Heilands entnommen — „Anbetung der Magier", „Heilung des Blindgeborenen", „Auferstehung des Lazarus", „Hochzeit zu Kana", „Abendmahl", usw. Die Dekoration zeigt das gleiche Gemisch morgenländischer und abendländischer Motive. Vom künstlerischen Gesichtspunkt sind diese Malereien denen der Kommentare zur Apokalypse und den Fresken von León überlegen. Sie dürften im 12. Jahrhundert einige Jahre nach der Erbauung des Gebäudes ausgeführt worden sein. Neue Belege dieser Zuweisung finden sich in dem Vergleich

Abb. 268. Musizierende der Apokalypse (Fenouillar, Saint-Martin).

mit den Malereien der altkatalonischen Kirchen — Santa María von Tahull, Santa María von Bohi und Santa María von Esterri (S. 132) — und den Illuminierungen der Bibel von Avila und der Bibel von Noailles (Abb. 269—271). Das erste dieser Manuskripte enthält Miniaturen, die in derselben Art Personen gruppieren, den Ausdruck und die Bewegung derselben wiedergeben, dieselben symbolischen Elemente zeigen, wie die Fresken von San Baudelio; das zweite hat gleiche ornamentale Motive. Ein Gemisch aus so verschiedenen Stilen darf in Spanien nicht überraschen. Die Fresken von Celon enthalten Personen in mohammedanischer Kleidung, die von Santo Cristo de la Luz in Toledo (S. 96) Heilige, die sich von einem Hintergrund abheben, der wie an der Puerta del Sol, in Lanzettbogenform ausgeschnitten ist. Die einen wie die anderen sind Belege für jene zusammengesetzte Zivilisation, deren zweites Stadium die heute allgemein gebräuchliche Benennung

mozarabisch (mosta'rib = nach arabischer Art eingerichtet) erhielt, sobald es sich in mohammedanischem Land entwickelt, und mudejarisch (mudeddjan = zum Bleiben ermächtigt), sobald es in christlichem Land auftrat. Der beträchtliche und bisher nicht geahnte Einfluß, den die Stilmischung auf die romanische Kunst ausgeübt hat, wurde bereits erwähnt (S. 72). Von nun an wird jedoch die mudejarische Kunst die Pyrenäen kaum mehr überschreiten.

In den Manuskripten aus dem Ende des 11. Jahrhunderts weicht der westgotische Buchstabe dem französisch-gotischen Buchstaben, und die Anfangsbuchstaben, bei denen der Illuminator das glänzende Gelb anstatt Gold braucht, knüpfen an die Tradition des angelsächsischen Stils an. Diese Umwandlung war eine Folge der Ankunft kluniazensischer Mönche und der Einfluß französischer Bischöfe. Gelb und bräunlich bleiben weiter noch in der Farbengebung vorherrschend, aber die Zeichnung macht Fortschritte. Unter die schönsten Manuskripte rechnet man die Bibel der Nationalbibliothek von Madrid, aus Avila stammend, die Bibel des Museo Arqueológico von Madrid, die Bibel des Dalmacio de Mur in der Kathedrale von Gerona und das Psalterio y Libro del Paralipomenon der Kirche von Ausona (Vich) aus dem 12. Jahrhundert.

Abb. 269. Triumph Esthers. Bibel von Noailles (Paris, Nationalbibliothek).

Die katalonischen Manuskripte scheinen von den in Kastilien ausgeführten Manuskripten sich zu unterscheiden. So zeigt die Bibel von Noailles (Nat.-Bibl. von Paris, lat. 6), die von San Pedro von Rosas (Katalonien) stammt, Abänderungen, die nicht alle in der Schrift, sondern auch in der kunstvollen Ausmalung hervortreten. Die Strichzeichnungen aus Band III zeichnen sich durch Reinheit und Korrektheit der Linienführung und durch geschickte und abwechslungsreiche Komposition aus (Abb. 269—271). Löwen, Kamele, geflügelte Säugetiere und Kriegselefanten mit Türmen auf dem Rücken, in denen die Verteidiger sind, mischen sich unter die Menschen. Die Architektur verwendet ineinandergeschlungene Rundbogen und Überhalbkreisbogen auf Säulen (Abb. 271), wie man sie in Mérida und später (gegen 1220) an dem mudejarischen Teil des Kreuzgangs von San Juan von Duero antrifft. Es ist dies ein Beleg für das frühe Auftreten ineinander-

geschlungener, mohammedanischer Arkaden in Katalonien und für die Fortdauer des mudejarischen Stils des Kalifats in den christlichen Königreichen (S. 74).

Auch das Exemplar der Sittenlehre des Heiligen Gregorius (Kathedrale von Saragossa) ist mudejarische Arbeit. So setzt der Miniaturmaler, der auf einer Seite den Verfasser darstellt, diesen unter eine Säulenhalle aus Überhalbkreisbogen und zwar in die Nähe eines großen Mastes, der auf zwei roten, zusammengekauerten Löwen aufsitzt, die ebenso ausgesprochen orientalisch sind, wie die Bogenrundungen der Säulenhalle.

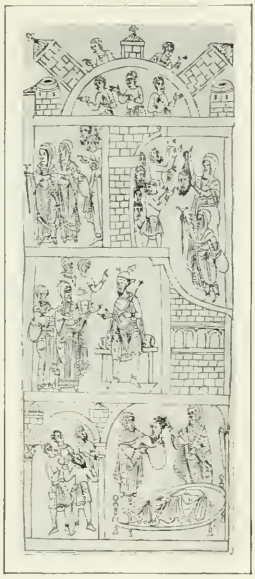

Abb. 270. Judith und Holofernes. Bibel von Noailles (Paris, Nationalbibliothek).

Neben der „Virgen de la Vega" (Abb. 255) gibt es in Spanien noch andere emaillierte Goldschmiedearbeiten aus dem 12. Jahrhundert. Einige sind von unvergleichlicher Schönheit: der Altarvorsatz von San Domingo in Silos (Abb. 273), in das Museum von Burgos gebracht, das im Kloster aufbewahrte Retabel und der Altarvorsatz von San Miguel in Excelsis, der Reliquienschrein von Huesca und der Einband des Evangelienbuchs von Roncesvalles (Abb. 272). Diese Grubenschmelzarbeiten haben alle Merkmale der limousinischen Arbeiten; manchmal gehören fein eingefaßte, leicht geglättete Edelsteine zur Ausschmückung. Dies ist der Fall bei dem Altarvorsatz von Silos und einem entzückenden Kästchen aus dem Schatz der Kathedrale von Astorga (Abb. 274).

Während der Epoche, die zwischen die Vollendung der Moscheen und Paläste der omaijadischen Emire von Córdoba und der Erbauung der großen Moschee und der Paläste von Sevilla durch die Almoaden (Ende des 12. Jahrhunderts) fällt, errichteten zwar die mohammedanischen Herrscher von To-

Abb. 271.
Die glühende Kohle an den Lippen des Jesaias
Bibel von Noailles (Paris, Nationalbibliothek)..

ledo die Aljafería in Saragossa (Abb. 196—198), doch waren die Regierungszeiten anderer mohammedanischer Fürsten zu stürmisch, um große Arbeiten zu unternehmen. Die Bauten, die sie aufführten, hatten kriegerischen Charakter. Es waren Schlösser gleich der Festung von Alcalá de los Panaderos (Abb. 275) und von Almería (Hafen des Süd-Westen). Sie bauten auch die Umwallungen von Sevilla, Córdoba, Jaén und ganz allgemein der Städte aus, die durch ihre Nebenbuhler oder durch die Christen bedroht waren. Diese Festungen haben den Charakter persischer oder syrischer Werke. Wie jene haben sie eine doppelte Umwallung; durch mächtige Flankierungswerke verteidigt, die so angelegt sind, daß die Türme der inneren Mauer ungefähr der Mitte der jeweiligen Kurtine der Vormauer entsprechen. Wie die asiatischen Bauten zeigen die Kurtinen Holzwerk mit Mauerverband, Pechnasen und Steinzinnen, innere Wachgänge und Abschrägungen zum Abprallen der Wurfgeschosse. Oft wird auch mit Strohresten vermischte Erde, die entweder zu Backsteinen geformt oder einfach gestampft ist, bei der Herstellung von Verteidigungswerken in Anwendung gebracht. Die Stadt- und Schloßtürme sind meist viereckig oder vielseitig — Umwallung von Sevilla, untere Festung der San Martíno-Brücke in Toledo —, aber es gibt auch runde, die aus Asien nach Spanien kamen.

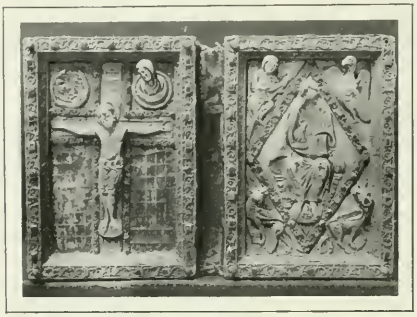

Abb. 272. Einband eines Evangelienbuchs (Roncesvalles, Stiftskirche).

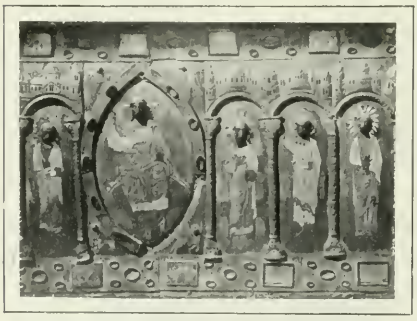

Abb. 273. Altarvorsatz aus San Domingo in Silos (Burgos, Provinzialmuseum).

Da einige orientalische Gewebe zeitlich genau festzulegen waren, sind sie gleichzeitig mit der mohammedanischen Kleinkunst der Zeit der Omaijaden behandelt worden (S. 99 und Abb. 212, 213).

Neben Stoffen, deren Ursprung und Entstehungszeit einiger-

maßen sicher sind, gibt es andere, die bis heute entweder unter byzantinische Gewebe oder unter sizilisch-arabische Gewebe ihrer Dekorationsart wegen gerechnet werden. Ich habe bereits gesagt, wie sehr diese Anzeichen täuschen (S. 27). Bei dieser Unklarheit will ich wenigstens an Stoffe hier erinnern, die bezeichnende spanisch-mohammedanische Merkmale aufweisen und die nur zum Teil, wie allerdings zugestanden werden soll, sich mit sizilisch-arabischen Motiven mischen (S. 49 und 50). In der Mehrzahl befinden sich diese Gewebe in den Kunstgewerbemuseen von Lyon, Berlin und London. Die Kathedrale von Sens besitzt ebenfalls sehr schön gemusterte Gewebe, die mit denjenigen des Musée de Cluny und des Museums in Vich und von Saint-Sernin in Toulouse zu vergleichen sind (Abb. 212 und 213). So die Leichentücher des Heiligen Siviardus, der Heiligen Columba und des Heiligen Potentian, die mit geflügelten Drachen, schrecklichen Ungeheuern, phantastischen Tieren oder Vögeln, durch eine pseudokufische Inschrift umrahmt, geschmückt sind.

Abb. 274. Emailliertes Kästchen mit leicht geglätteten Edelsteinen (Astorga, Kathedrale).

Literatur zu Kapitel IV

Amador de los Rios, Monumentos arquitectónicos de España. — K. Baedeker, Spanien und Portugal. 4. Aufl. Leipzig 1912. — É. Bertaux, La Sculpture romane. (Michel, Histoire de l'Art, I, 2. Paris.); Boletin de la Soc. Esp. de Excursiones. Madrid; Los primitivos españoles. (España moderna, 1908, 231.); Les primitifs espagnols. II. Les disciples de Jean van Eyck dans le Royaume d'Aragon. (Rev. de l'Art anc. et moderne, 1908, 127.); Les primitifs espagnols. V. VI. Le Maître de Saint Georges. (Ebda., 1908, 133 und Maiheft.) — D. R. A. Blázquez y González, Summaria descripcion de Avila y su provincia. Avila 1907. — A. F. Calvert, Valladolid, Oviedo, Segovia, Zamora, Avila. Zaragoza. London 1908. — A. F. Casanova, Monografia de la Catedral de Santiago. (Bol. de la Soc. Españ. de Excursiones, 1902, Januar-März.) — J. Caveda, Geschichte der Baukunst in Spanien. Stuttgart 1858. — H. Cook, Four early catal. paintings. (Burlington Mag., 1909, August.)

— Davilliers, Recherches sur l'Orfèvrerie en Espagne. Paris 1879. — G. Desdevises du Dezert, La peinture catalane primitive. Toulouse 1909. — M. Dieulafoy, Le Château Gaillard. (Mém. de l'Acad. des Inscr. et Belles-Lettres, 1898.); Peintures murales en Catalogne. Commentées d'une note de M. Pijoan. (C. R. de l'Acad. des Inscr. et Belles-Lettres, 1910, Juli.) — R. Domenech, Apéndices del Apolo español. Madrid 1906. — G. Garcéa Ciprés, La Arquitectura en Aragón en el siglo XI. (Rev. de Huesca, 1903, 3.) — B. Haendcke, Studien zur Geschichte der spanischen Plastik. Straßburg 1900. — M. Junghändel, Die Baukunst Spaniens. Text von C. Gurlitt. Dresden 1889-1898. — V. Lampérez y Romea, Historia de la Arquitectura Cristiana. Barcelona 1904; Notas sobre algunos Monumentos de la Arquitectura Cristiana española. San Marcos de Salamánca. (Bol. de la Soc. Española de Excurs., 1904, März bis Juli.); El Monasterio de Aguilar de Campóo. (Ebda., 1908, 3.); Historia de la Arquitectura Cristiana española en la edad media según el estudio de los elementos los monumentos. Bd. I. Madrid 1909. — A. López Ferreirós, El Pórtico de la Gloria en Santiago. Santiago 1893; Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostella. Santiago. — E. Martinenche, A travers les cathédrales et les églises d'Espagne. (Zamora, Salamanca, Granada.) (La Revue Latine, II, 1903.) — A. Mayer, Spanische Reliefgemälde. (Monatsh. f. Kunstw., I, 9.) — P. Mayeur, Le simbolism d'un tympan de porte à San Isidoro de Leon. (Revue de l'art chrétien, LI.) — J. R. Mélida, Lecciones dadas en la Escuela de Estudios superiores. 1904-1905; Catálogo del Museo Arqueológico Nacional. (Museo Español de Antigüedades.); Origines del arte cristiano en España. — Sarcófagos hispanos de los primeros siglos de la era. (La Lectura, 1905, August.); La escultura hispanocristiana de los primeros siglos de la Era. (Pequeñas Monografias de Arte, 1908.) — Monumentos Arquitectónicos de España, publicados de Real orden y por desposición del Ministerio. Madrid 1902. — J. D. Passavant, Die christliche Kunst in Spanien. Leipzig 1853. — José Pijoan, A rediscovered School of Romanesque Frescoes. (Burlington Mag., 1911, Mai.); Peintures murales en Catalogue. (C. R. de l'Acad. des Inscr. et Belles-Lettres, 1910, Juli.) — Puig y Cadafalch, Folguera y Sivilla, Goday y Casals, L'Arquitectura románica á Catalunya. Barcelona 1909. — S. Reinach, Apollo. Paris 1907. (Deutsche Übersetzung u. d. T. Allgem. Kunstgeschichte. Leipzig 1911.) — Revista de Bibliotecas, Archivos y Museos. — E. Serrano-Fatigati, Escultura Romanica en España. Madrid 1902; Portades artisticas de monumentos españoles desde el siglo XII hasta nuestros dias. Madrid 1908; Portadas artisticas de templos españolas. (Bol. de la Soc. Española de Excurs., 1907.) — A. Springer, Handbuch der Kunstgeschichte, Bd. II. 8. Aufl. Leipzig 1909. — E. Tormo, Miscelánes de primitivos en España. (Cultura Española, 1908 Februar.) — C. Uhde, Baudenkmäler in Spanien und Portugal. Berlin 1889-1892. — A. Vázquez Nuñez, Iglesias romanicas de la provincia de Orense. (Bol. de la R. Acad. de la Historia, 1907, März.) — Veröffentl. des Instit. d'Estudis Catalans. — G. Villaamil, España artistica usw. Paris 1842. — K. Woermann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker, Bd. II. Leipzig 1905.

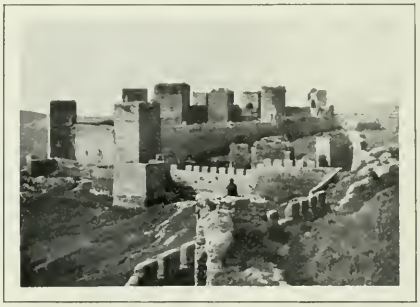

Abb. 275. Alcalá de los Panaderos (Andalusien).

Abb. 276. Sevilla, Kathedrale.

KAPITEL V

Gotik

Zisterzienserklöster — Sakralarchitektur — Profanarchitektur — Kriegsarchitektur — Brücken — Mudejarische Sakral- und Profanarchitektur — Plastik; französischer, flämischer, italienischer Einfluß — Malerei; katalonische, valenzianische, kastilianische, navarresische und andalusische Schule — Manuskripte — Kleinkunst — Holzarbeit; Goldschmiedearbeit; Gewebe; Siegel und Münzen — Mudejarische Kleinkunst: Fayence; Holzarbeit, Verkleidungen aus Metall — Mohammedanische Architektur, Malerei und Kleinkunst.

Die typische Anlage, die Villard de Honnecourt für die schmucklosen Kirchen der durch den Heiligen Bernhard reformierten Benediktiner festsetzt, besteht aus drei Schiffen, einer Apsis und quadratischen Kapellen längs des Querschiffs. Der gegen 1098 in Cîteaux gegründete Orden schwärmte frühzeitig aus. Kaum hatte er in Narbonne die Abtei Fontfroide gegründet, als

er durch Raimund Berengar IV. nach Katalonien gerufen wurde. Einige Jahre später öffnete ihm Alfons VII. (1127—1157) die Tore Kastiliens und Garcías Ramírez IV. (1134—1150) führte ihn nach Navarra.

Abb. 277. Tarragona, Seitliche Tür der Kathedrale.

Obwohl die reformierten Benediktiner durch Katalonien in Spanien eindrangen, findet sich ihre älteste Gründung in Kastilien in Moreruela de Frades, zwischen Zamora und Benavente. Der Grundriß der Kirche ist noch kluniazensisch. Einzig die Strenge des Stils verrät neuen Einfluß.

Mit der Kathedrale von Tarragona verhält es sich ähnlich. Es gibt eine Papstbulle von 1131, die ein Zusteuern zu den Baukosten anordnet. Da diese Kathedrale jedoch der von Lérida, im Jahre 1203 begonnen und 1278 vollendet, stark gleicht, ist nicht daran zu denken, daß die Arbeiten vor der Mitte des 12. Jahrhunderts aufgenommen wurden. Die sehr geräumige Kirche — 90 m zu 38 m — zeigt jene katalonische, dreischiffige Anlage, die in den zuerst vom mohammedanischen Joch befreiten Provinzen aufgenommen wurde (S. 88 und 89). Die massive Form der Pfeiler und Arkaden, deren Ansätze auf Gruppen gekuppelter Säulen ruhen, erinnern an die in Zamora und Salamanca heimisch gewordene Architektur des Angoumois (S. 116 und 117; Abb. 229). Im Inneren hat der Spitzbogen den Rundbogen verdrängt, das Rippengewölbe ist an die Stelle der romanischen Tonne getreten. Am Äußeren ist der Rundbogen für die seitlichen Türen beibehalten (Abb. 277), aber das gegen 1275 erbaute Portal des Hauptschiffs ist spitzbogig (Abb. 353). Über der Vierung erhebt sich eine achteckige Trompenkuppel. Der

Abb. 278. Tarragona, Kreuzgang der Kathedrale.

Kreuzgang (Abb. 278) ist fast völlig eine Kopie desjenigen von Fontfroide. Wie dieser besteht er aus romanischen Arkaden und Pfeilern mit gotischen Spitzbogenrippen. Ein Kranzgesims aus orientalischen Vielpaßbogen schließt ihn ab (Abb. 29, 34, 38, 99, 100). An der Apsis erscheint dasselbe Bogengesims, aber über Pechnasen und durch Zinnen unterbrochen.

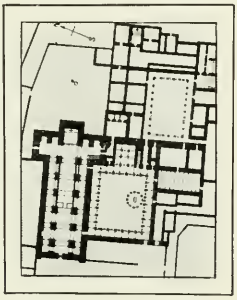

Abb. 279. Santas Creus, Kloster und Palast.

Die Kirchen der Klöster von Poblet (54 km von Tarragona) und Veruela (Aragonien), in deren Besitz die Zisterzienser um 1153 und 1171 gelangten, gleichen insofern stark der Kathedrale Tarragonas, als nur das strenge Ornament die reformierten Benediktiner verrät.

Dagegen ist das Kloster von Santas Creus (28 km von Tarragona), im Jahre 1152 gegründet, mit seiner im Jahre 1177 begonnenen Kirche ein vollendetes Beispiel des Zisterzienserstils (Abb. 279). Das zisterziensiche T, durch die drei Schiffe und das Querschiff gezeichnet, fällt gleich auf. Nur die quadratische Apsis setzt leicht von der Mauer ab. Rechts und links liegen je zwei quadratische Apsidiolen, gleichsam jedem Arm des Querschiffs aufgepfropft. Mächtige Pfeiler mit einfachem Kopf tragen die Kreuzgewölbe des Hauptschiffs und der Seitenschiffe. Wären außen nicht die Tür, das ungeheure Spitzbogenfenster darüber und die Laterne über der Vierung, so sähe die Kirche wie eine romanische Festung aus (Abb. 280). Zu der Anlage gehörte ein Kreuzgang aus sehr einfachen Spitzbogenarkaden. Die unter dem Namen Dormitorium der jungen Mönche bekannte schöne Halle des ersten Stockwerks wurde im Jahre 1191 ausgeführt. Sie besteht aus einer Reihe von Spitzbogen auf tiefen Ansätzen, auf denen die Balken der Bedachung aufliegen. Im Erdgeschoß ist ein quadratischer Kapitelsaal, dessen Gewölbe sich aus neun Feldern zusammensetzt, deren Gurtbogen und Kreuzrippen auf sechzehn Pfeilern ruhen: vier in der Mitte und zwölf an den Wänden. Der Kapitel-

Abb. 280. Santas Creus, Kirche des Klosters.

saal, den eine innere Treppe mit dem Dormitorium verbindet, erhält Licht von einem zweiten Kreuzgang, der im September 1313 begonnen und am 12. Januar 1341 vollendet wurde. Auf einer Seite liegt das Brunnenhaus (Abb. 281).

Abb. 281. Santas Creus, Brunnenhaus des Kreuzgangs.

Das Kloster der Edlen Damen von las Huelgas (3 km von Burgos) wurde unter der Regierung Alfons' VIII. von Kastilien (1158—1214) erbaut. Die Kirche, einige Jahre jünger als die von Santas Creus, unterscheidet sich von dieser nur durch die Form der Apsis — ein Fünfeck — und die Form einiger Gewölbe. — Obwohl die Kathedrale von Sigüenza der Zeit nach den Zisterzienserkirchen angehört, entgeht sie vielleicht ihrer Lage wegen dem direkten Einfluß des Ordens. Sie wirkt durch ihre wuchtige Fassade, die von zwei ungeheuren, quadratischen, zinnengekrönten Türmen flankiert wird (Abb. 282). Das Hauptschiff, die Seitenschiffe, die Apsis und das Querschiff, das nach Süden das schönste Sternfenster Spaniens schmückt, lassen an die Kathedralen Tarragonas und Léridas denken. Die Pfeiler gleichen auffallend — was übrigens erklärlich — denen von Saint-Nazaire in Carcassonne.

Abb. 282. Sigüenza, Kathedrale.

Sigüenza weist nach Westen. Geht man in gleicher Richtung noch weiter, so erreicht man Sahagún (San Facundo), das zwei archäologisch höchst interessante Backsteinkirchen besitzt. Die älteste ist San Tirso (Abb. 283), die zweite San Francisco geweiht. Die Spitzbogenarkaden der zwei obersten Fensterreihen des Glockenturms von San Francisco weisen ihn in das erste Viertel des 13. Jahrhunderts. Andrerseits ist mudejarischer Einschlag

erkennbar in der Hufeisenform der äußeren Bogenstellungen von Querschiffarmen und Apsis und in den Bandgesimsen aus Sägezahnschnitt, die wir an den Palästen Farsistans fanden (Abb. 18, 20, 24, 26, 28).

Abb. 283. Sahagún, San Tirso. Chorhaupt und Glockenturm.

Dies sind die ersten Bauwerke Kastiliens, an denen orientalische Formen wieder auftreten, nachdem solche in diesen durch Benediktiner von Cluny und Cîteaux für französische Kunst gewonnenen Gegenden fast unterdrückt waren. Vor der Zeit ihrer Erbauung verkündigten nur die kaum angedeuteten Überhalbkreisarchivolten der romanischen Kirchenportale in Porqueres (Katalonien) und von Santa Eulalia in Mérida (Ende des 12. Jahrhunderts) ein Hinneigen zu mohammedanischen Motiven (Abb. 284).

Das zuletzt anzuführende Gebäude im Übergangsstil ist die Kathedrale von Valencia. Die unter dem Namen del Palau (Abb. 285) bekannte Tür ist romanisch, trotzdem sie erst nach der Einnahme der Stadt im Jahre 1238 von dem König Aragoniens, Jakob I. (Jaime el Con-

Abb. 284. Mérida, Santa Eulalia.

Abb. 285. Valencia, Kathedrale. Tür del Palau.

quistador, 1213—1276), begonnen wurde. Über die große Lebenszähigkeit der älteren Stile habe ich ja schon gesprochen (S. 88, 89, 131).

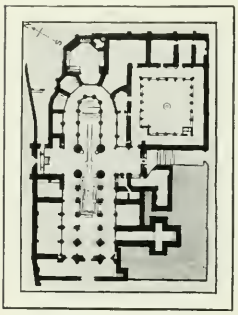

Abb. 286. Burgos, Grundriß der Kathedrale.

Spanien besitzt in Burgos, Toledo und León drei rein gotische Kathedralen. Sie sind den schönsten französischen Kathedralen dieser Zeit gleichzustellen. Die Vermählung Blankas von Kastilien mit Ludwig VIII. (1223—1226) hatte beide Länder von neuem verbunden. Die Kathedrale von Burgos (Abb. 286—288) wurde von Ferdinand III. (1217—1252), dem Neffen Blankas von Kastilien, gegründet. Er legte am 20. Juli 1221 den Grundstein. Das Querschiff, das stark über die Seitenschiffe hinaustritt, beweist das Fortleben romanischer Grundrisse oder besser eine Rückkehr zum überlieferten Grundriß, der durch die fünfschiffige Kirche verdrängt worden war. Die Apsis in der Verlängerung des Hauptschiffs, ein Umgang im Anschluß an die Seitenschiffe und neun strahlenförmig angeordnete Kapellen vollenden diesen wunderbaren Bau, der den Kathedralen von Reims, Amiens und Chartres, der Abteikirche von Longpont in Frankreich aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts gleicht. Im Inneren finden sich noch weitere Ähnlichkeiten mit Reims und Amiens. Die Joche sind gestreckt rechteckig; die Pfeiler sind mit eleganten Säulchen abgekantet. Dagegen erinnert das Triforium des Querschiffs mehr an die Kathedrale von Bourges. Das einzig wirklich nationale Merkmal ist die achtseitige Kuppel über der Vierung, dem Crucero der Spanier (Abb. 288, vergl. Abb. 299). Obwohl sie erst im Jahre 1567 vollendet wurde und das Werk des Juan de Vallejo, eines Schülers des berühmten Francisco de Colonia und Philipps von Bourgogne (Felipe de Vigarní, S. 238 und 239) ist, sind die Trompen, auf die die Trommel aufsetzt, und der achteckige Stern im Inneren

Abb. 287. Burgos, Kathedrale.

der Kuppel rein persisch (siehe Abb. 297). Dieser Teil des Gebäudes ist gleichsam das Testament jener schönen mudejarischen Kunst, die Stolz und Ruhm Spaniens ausmacht. Da die Kathedrale von Burgos an einem Abhang liegt, führten die Architekten den herrlichen Kreuzgang zwischen Chorhaupt und der unteren Straße la Paloma in zwei Stockwerken hoch. Das obere Stockwerk ist ausgemalt, nur sind die Farben verblichen, ebenso wie die farbige Dekoration der Steinteile, trotzdem bleibt es ein wertvolles Beispiel mudejarischer Vielfarbigkeit. Das lebhafte Rot und Blau andalusischer Paläste herrscht vor; auch Gold spielt eine wichtige Rolle. Das Metall ist zwar verschwunden, doch sein einstiges Vorhandensein ist durch eine gelbe Mischung bezeugt, die zur Befestigung diente. — Wie die Kathedrale von Burgos wurde die Primatiale von Toledo (Abb. 289 und 290) von Ferdinand III. (11. August 1227) gegründet. Die einzigen Unterschiede zwischen diesen beiden schönen Bauten bestehen in ihrer Ausdehnung und der Anzahl der Seitenschiffe. Die Primatiale ist länger und breiter als die Kathedrale von Burgos; nach den Kathedralen von Mailand und Sevilla ist sie die größte gotische Kirche Europas (120 m : 54 m). Sie besitzt fünf Schiffe und doppelten Umgang. So gleicht ihr Grundriß dem von Notre-Dame in Paris (im Jahre 1163 gegründet); der Aufbau nähert sich mehr dem der Kathedrale von Bourges (im Jahre 1172 gegründet). In letzterer hatte der Erbauer zugunsten der Fenster das Triforium niedriger gemacht. Hier verfuhr man folgerichtiger und unterdrückte das Triforium ganz. Dieses Ausschalten hatte aber eine Erniedrigung der Gewölbe zur Folge, die dem Ganzen den Eindruck des Schwerfälligen gibt. Ferner ist das Sechsfeldergewölbe von Notre-Dame wie der Kathedrale in

Abb. 288. Burgos, Kathedrale. Schiff und Crucero.

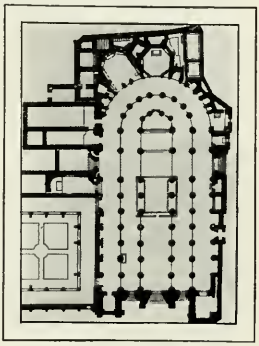

Abb. 289. Toledo, Grundriß der Kathedrale.

Poitiers durch rechteckige Joche mit einfacher Spitzbogenkreuzung ersetzt, auf die man auch in Frankreich zurückgekommen war. Der Kreuzgang enthält eine Tür aus zusammengesetzten Bauformen (Abb. 291), die bei der Behandlung des Ursprungs des portugiesischen-manuelinischen Stils besprochen werden soll (S. 340, 341). In Toledo sind die Namen der vorzüglichsten Architekten und Bildhauer, die über 250 Jahre lang in der Bauhütte arbeiteten, bekannt. Am Anfang jener langen Liste steht ein Franzose, Petrus Petri (Pedro Pérez, gest. 1285, S. 224), der 50 Jahre lang die Arbeiten leitete und dem Werk eine Einheitlichkeit aufprägte, die ähnlichen ungeheuren Bauwerken oft fehlt.

Abb. 290. Toledo, Kathedrale. Querschiff.

Abb. 291. Toledo, Kathedrale. Kreuzgang.

Santa María de Regla, die Kathedrale von León (Abb. 292 bis 294) war im Jahre 1205, sechzehn Jahre vor der Kathedrale von Burgos, gegründet worden, nur blieb die Bauhütte ein halbes Jahrhundert hindurch geschlossen. Die im Jahre 1252 wieder aufgenommenen Arbeiten bekamen einen besonderen Schwung unter der Regierung Sanchos IV. (1284—1295) und wurden schon im Jahre 1303, wenige Jahre nach dem Regierungsantritt Ferdinands IV. (1295—1312), vollendet. Schlank, zart durchbrochen, von großer Formreinheit, mit wohlabgewogenem Rhythmus gibt sie eine vollendete Lösung der kühnen Aufgabe, die sich französische Meister gegen das Ende des 12. Jahrhunderts gestellt hatten. In ein leichtes Netzwerk von Stein faßt sie die Fensterscheiben, die von unten bis hoch hinauf Seitenschiffe, Triforium

und Hauptschiff erleuchten. Ein solches Triforium mit leuchtenden Fenstern an Stelle eines einfachen Triforiumganges erscheint zum erstenmal im Chor der Kathedrale von Amiens. Die Ile-de-France und die Champagne übernahmen es um die Mitte des 13. Jahrhunderts. Spanien folgte bald ihrem Beispiel.

Abb. 292. León, Kathedrale.

Während die Architektur in Kastilien in höchster Blüte stand, ruhten Galicien, Asturien, Navarra und Katalonien von der Anspannung der romanischen Epoche aus. Mit beginnendem 14. Jahrhundert aber erwachten Katalonien und Navarra gleichsam aus ihrer Betäubung. Daraus folgt, daß in Gerona, Saragossa, Barcelona, Perpignan wie Pamplona die Architektur ohne Übergang vom Spätromanischen in die Hochgotik springt. Rassenverwandtschaft und Nachbarschaft vermitteln den überwiegenden Einfluß Südfrankreichs auf die künstlerische Formgebung. — Die Kathedrale Barcelonas, Santa Eulalia, wurde im Jahre 1298 begonnen und im Jahre 1329 vollendet. Auf drei Schiffe folgen ein Querschiff ohne Seitenschiffe, eine Apsis mit Umgang und ein Kranz von elf strahlenförmigen Kapellchen, eine Saint-Just von Narbonne entlehnte Anlage, dessen Chor — der einzig ausgeführte Teil — zwischen 1272 und 1330 errichtet sein muß. Die Krypta, im Jahre 1339 ausgegraben, um unter dem Sanktuarium die Reliquien der Heiligen Eulalia zu bewahren, erinnert an frühere Kirchen. Besondere Beachtung verdienen die Kapellen, die sich die Seitenschiffe entlang zwischen die Strebepfeiler einnisten. Bei dem gotischen System, das die Mauern nur als Abschlußwände gestaltet, hätte eigentlich der Gedanke bald auftauchen müssen, die Flächen zwischen den Strebepfeilern auszunützen, um die Flächenausdehnung der Kirche ohne große Mühe zu erweitern. Dies war nicht der Fall. Noch im 14. Jahrhundert baute Frankreich Kirchen mit äußeren Strebepfeilern und wenn die Kathedralen von Paris, Amiens und Tours seitliche Kapellen haben, so rühren diese doch erst aus weit späterer Zeit her.

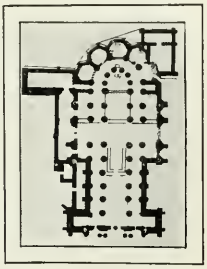

Abb. 293. León, Kathedrale.

Erst nachträglich schob man die Abschlußwände bis zur Stirnseite der Strebepfeiler hinaus. Das erste Beispiel gleich von vornherein projektierter seitlicher Kapellen bietet vielleicht der Kölner Dom (13. Jahrhundert). Sie waren auch vorgesehen in dem unausgeführten Projekt von Saint-Just von Narbonne, wie es ähnliche, gleichzeitige Grundrisse der Kathedralen von Clermont und Limoges zeigen.

Abb. 294. León, Kathedrale. Schiff und Apsis.

Die Kathedrale von Gerona, der kühnste Sakralbau Kataloniens, besteht aus einem einzigen Schiff, 22,60 m breit, einer Apsis und einem Umgang mit elf strahlenförmig angeordneten Kapellen wie in Barcelona. Sie wurde im Jahre 1316 durch Meister Heinrich von Narbonne begonnen und durch Jakob Favari (Jacopo de Favariis), seinen Mitbürger, weitergeführt. Das Projekt glich dem von Santa Eulalia von Barcelona oder eher noch dem der Kathedrale von Narbonne, ihrer gemeinsamen Stammutter. Als aber gegen 1410 die äußeren Mauern und die zwischen den Strebepfeilern eingebauten Kapellen vollendet waren, machte Guillermo Boffi den Vorschlag, die beiden Mauern durch ein einziges Gewölbe von 22,60 m Spannung ohne Zwischenstütze zu verbinden. Diese Ausdehnung überschreitet mit 3,50 m die Breite der Schiffe von Saint-Etienne von Toulouse und Sainte-Cécile von Albi, deren kühne Spannung berühmt ist. Das Kapitel ließ sich dazu bestimmen, nachdem durch eine im Jahre 1416 zusammengetretene technische Kommission das Projekt von Boffi begutachtet worden war.

Abb. 295. Pamplona, Kathedrale. Kreuzgang.

Unter allen Königreichen, aus deren Vereinigung Spanien entstehen sollte, zog Navarra die französischen Künstler am meisten heran. Die

Architekten drangen mit den Kluniazensern um 1050 dort ein; die Maler folgten ihnen. Zu Beginn des 14. Jahrhunderts geht Navarra für 30 Jahre in den Besitz des französischen Herrscherhauses über; dann behält es fast ein Jahrhundert durch französische oder in Frankreich erzogene Fürsten. Es ist also nicht grade erstaunlich, daß seine Kunst sich von französischen Schulen lenken ließ und ihre Lehren verbreitete. Auf dem Gebiet der Sakralarchitektur ragt der Kreuzgang der Kathedrale von Pamplona (Abb. 295) hervor. Sein sehr reines Maßwerk und die zarte Ornamentierung der Arkaden, Wimpergen und Kapitelle machen ihn zu einem einzig dastehenden Werk. In den ersten Jahren des 14. Jahrhunderts unter der Regierung eines französischen Prinzen, Philippe d'Evreux, von einem aus Frankreich stammenden Bischof, Arnold de Barbazon, begonnen, war er zweifellos fertig, als im Jahre 1390 die romanische Kathedrale einstürzte. Der ganze der Kirche zunächst liegende Teil litt stark unter diesem Einsturz. An seinem Neubau nahm Karl III. (1387 bis 1425) regen Anteil.

Abb. 296. Saragossa, Seo. Linkes Seitenschiff.

Von den vorhergehenden Kathedralen weichen die von Saragossa und Sevilla, die an Stelle zerstörter Moscheen errichtet sind, stark ab.

Die Seo (Kathedrale) von Saragossa, 1119 gegründet, ist bei fast quadratischer Grundfigur in fünf Schiffe eingeteilt, die vier Reihen gotischer Pfeiler auf Basen von gelbem Marmor trennen. Sie wurde 1490 ausgebessert. Aus dieser Zeit stammen die Kapitelle mit Blattwerk, in dem Engel und Lämmer italienischen Stils spielen und die moham-

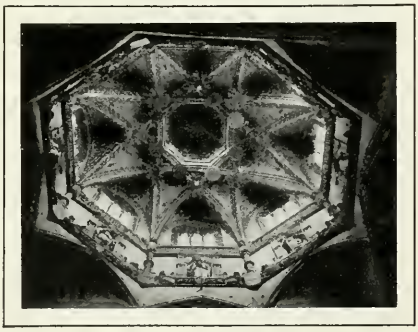

Abb. 297. Saragossa, Seo. Kuppel über dem Crucero.

medanischen Rippen, die sich davon loslösen und im Scheitelpunkt unter Kupferrosen sich kreuzen (Abb. 296). Im Jahre 1498 fügte der mohammedanische Architekt Al-Rami, das mit dem Namen la Pavorderia (Würde des Kapitels) bezeichnete Portal hinzu, durch das man jetzt in die Kirche tritt. Der mudejarische Charakter der Architektur zeigt sich im Innern in der Sternkuppel des Crucero (Abb. 297), wieder benutzt in der Kathedrale von Burgos (Abb. 288), und in der Kuppel der Kapelle von San Miguel, deren vergoldete Stalaktiten aus einem Saal der Alhambra zu stammen scheinen, und außen an der Nordost-Fassade und der Kuppel in den aus matten Backsteinen und Fayencen zusammengesetzten Verkleidungen, die in ungemein zarten Farbtönen abgestimmt sind. Blau, grün und weiß herrschen vor mit einigen dunkelgelben und braunroten Tönen. Inmitten geometrischer Muster schwebt der Halbmond, dem redenden Wappen des Erzbischofs Lope Fernández de Luna entlehnt, auf dessen Antrieb die Kuppel der Kapelle von San Miguel um 1375 gewölbt wurde. Nachbildungen, in sehr großer Entfernung von den Entstehungsorten ausgeführt, können nicht so vollkommen wie ihre Vorbilder sein. Die Fayenceverkleidungen der Seo weichen jedoch nicht in dem Maße ab, daß nicht der Stil der hohen Zeit, die in Persien mit dem Anfang des 14. Jahrhunderts einsetzte, zu erkennen wäre.

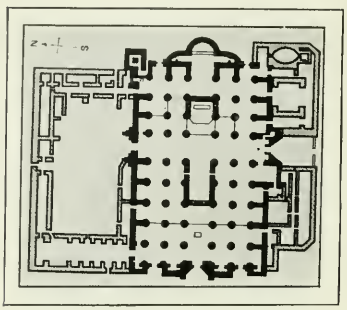

Abb. 298. Sevilla, Kathedrale. (Vergl. Abb. 94.)

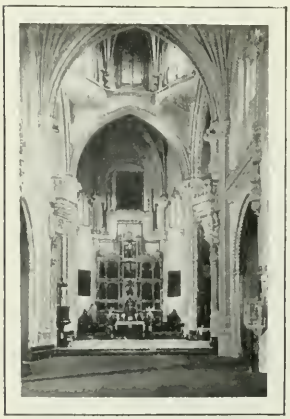

Abb. 299. Toledo, San Juan de los Reyes. Schiff, Apsis, Crucero. (Vergl. Abb. 288, 297.)

Nach der Einnahme Sevillas (im Jahre 1248) wurde die im Jahre 1173 von Jûsuf Abu Jakub begonnene Moschee unter dem Namen Santa María de la Sede als Kathedrale benützt. Das Kapitel, dem im Jahre 1401 der bauliche Zustand bedenklich schien, beschloß den Neuaufbau. Man benutzte die Fundamente, erhielt das Minarett, die

berühmte Giralda (Abb. 276), den unter dem Namen Patio de los Naranjos bekannten Hof und vielleicht auch die von Bartolomé Lopez (Abb. 420) im Jahre 1519 umgearbeitete Tür del Perdón und wählte einen Grundriß (Abb. 298), der sehr stark an denjenigen spanischer Moscheen erinnert (Abb. 94). Ein Wald von Säulen teilt die 2 ha große Grundfläche (180 m zu 108 m) in fünf Schiffe und zehn Joche. Die außen kaum angedeutete Apsis und die in dem letzten Joch verschwindenden Apsidiolen gleichen viel stärker der Maksura und dem Mihrab, dessen Stelle sie einnehmen, als dem Chor einer christlichen Kirche.

Abb. 300. Toledo, San Juan de los Reyes. Kreuzgang.

Die Anhänglichkeit der Spanier an ihre künstlerischen Überlieferungen ist sich stets gleich geblieben (S. 89, 131, 146). San Juan de los Reyes in Toledo (Abb. 299 und 300), auf Befehl Isabellas der Katholischen von dem berühmten Juan Guas erbaut, bringt ein weiteres Beispiel. Obwohl das Kloster auf das Ende des 15. Jahrhunderts zurückgeht, zeigt es keine Ausartungen oder Unklarheiten, die für absterbende Stile so bezeichnend sind. Eine Tür des Kreuzgangs (Abb. 301) und die Bogen des ersten Stockwerks verdienen ihres proto-manuelinischen Charakters und ihrer Datierung wegen erwähnt zu werden.

Abb. 301. Toledo, San Juan de los Reyes. Proto-manuelinische Tür.

Die vorigen Kirchen zeigen die klassisch gotischen Formen. Nun gibt es noch einige Beispiele seltener Typen, die kennen zu lernen recht interessant sind. — Die Kirche von San Feliú in Játiva wurde im Jahre 1414 wieder aufgebaut. Sie beschränkt

sich auf ein Schiff von 15 : 22,50 m, in fünf Joche geteilt durch Spitzbogen, die nahe dem Boden ansetzen und sich gegen Strebepfeiler stützen, zwischen die Kapellen eingebaut sind. An ihrem Äußeren erscheint eine jener seitlichen Hallen, die für Spanien so bezeichnend sind (S. 118). Das Bemerkenswerteste an San Feliú ist die Holzbedachung oder Alfarage aus Längssparren, die auf den Bogenrücken aufliegen. Die romanische Kirche von Mig Aran in Hoch-Katalonien, Santa María de la Huerta, die Palastkapelle von Santa Agueda (13. Jahrhundert, heute Provinzialmuseum) von Barcelona und die Mourguier von Narbonne sind als Beispiele jener Anordnung anzuführen, die bei Santas Creus (S. 143 und 144) erwähnt wurde, und vorher in der Nähe von Damaskus an der Basilika von Tafkha und im Tal des Orontes an der Basilika von Ruweha auftritt. Die mohammedanischen Konstrukteure könnten also diese Bedachungen nach Spanien gebracht haben. Name und Form bestärken diese Vermutung.

Abb. 302. Palma, Kathedrale.

Abb. 303. Castellón de Ampurias, Katalonisches Wohnhaus. (14. Jahrh.)

Die Kathedrale von Palma (Mallorca), im Jahre 1229 begonnen, hat eine andere Eigentümlichkeit. Der Bau läßt ablesen, daß er ursprünglich in Anlehnung an die orientalischen Bauten flach gedeckt war (Abb. 302). Das heutige Dach ist von 1380, dem Jahr des Ausbaus der Kirche.

Bei den Zivilbauwerken gibt sich der Architekt ganz anders als bei den Sakralbauten. Am auffälligsten sind die Türen mit ungeheuren Wölbsteinen (Abb.

303, 305, 311, 333, 447, 460, 461) und die äußerst schlanken Säulchen (Abb. 303, 304, 305, 314). Erstere, der Befestigung der

Abb. 304. Santas Creus, Treppe des Palastes.

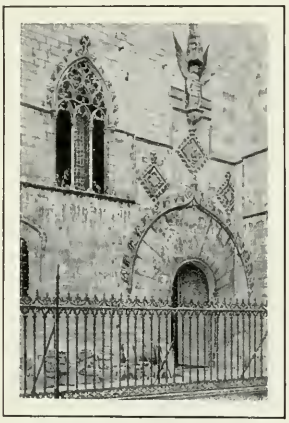

Abb. 305. Barcelona, Casa Consistorial.

Schlösser entlehnt, sind allgemein gebräuchlich; die von den Mauren übernommenen Säulchen trifft man nur in Katalonien an.

Die Casa de los Baragañas von Avilés (Kastilien) gleicht dem Palast von Estella (Abb. 232), nur sind die Fensteröffnungen des Erdgeschosses spitzbogig. Sie stand schon lange, als Peter der Grausame, der seinen Bruder Don Enrique verfolgte, im Laufe des Jahres 1352 sich dort aufhielt.

Von dem im Kloster von Santas Creus mit einbegriffenen Palast (Abb. 279) stehen noch ein Patio und eine Treppe, beide köstlich mit ihren feinen Säulchen (Abb. 304).

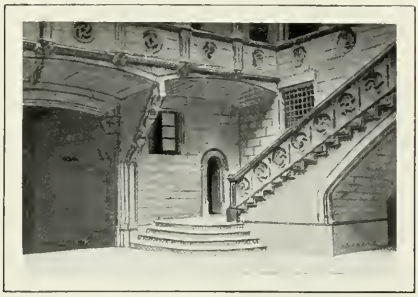

Abb. 306. Barcelona, Palau de la Diputación, Treppe des Patio.

Von der Casa Consistorial (Rathaus) von Barcelona sind ein großes Spitzbogenfenster, die Tür, über deren mächtigen Wölbsteinen eine Eselsrückenarchivolte einer recht-

winkligen Mauer aufliegt, die drei Wappenschilder der Giebelfelder und ein Engel mit bronzenen Flügeln, der die Eintretenden zu grüßen scheint, erhalten (Abb. 305). Alles ist ungemein fein empfunden. Die im Jahre 1369 unternommenen Arbeiten wurden im Jahre 1378 beendet.

Der alte Palau de la Diputación general de Cataluña (Palast der Landstände), von March Çafont errichtet und von Johan dem Älteren ausgeschmückt, geht auf die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts zurück. Bei einem späteren Ausbau wurde das gotische Gebäude in italienischem Renaissancestil erneut. Ich hebe hervor die Tür nach der Straße del Obispo, im Jahre 1416 erbaut (Abb. 307), den Patio mit zwei Stockwerken, die in demselben Patio befindliche Freitreppe (Abb. 306) und zwei Fenster — eines dem Patio de los Naranjos, das andere dem Außenportal gegenüber (Abb. 308) —, weil ihre verschlungenen Bogen ein neues Beispiel proto-manuelinischer Formen liefern.

Abb. 307. Johan der Ältere, Heiliger Georg. Krönung der Außentür der Diputación (Barcelona).

Neben diese Bauten müssen die Lonja (Börse) von Palma (Abb. 310), von Guillén Sagrera im Jahre 1426 gebaut, und die Lonja de la Seda von Valencia (Abb. 309), deren Bau am 5. Februar 1482 beschlossen wurde, gestellt werden. Sie zeigen katalonischen Stil. Dagegen war das heute zerstörte Hospital der Latina (Abb. 311) in Madrid ein wertvolles Beispiel kastilianischer Gotik aus dem Ende des 15. Jahrhunderts. Es war von einem mohammedanischen Architekten, Maestre Hazan, gebaut worden auf Kosten der berühmten Beatriz Galindo, Dame der Kammer und Lehrerin im Lateinischen von Isabella der Katholischen.

Zamora, Toledo (Abb. 312), Avila (Abb. 313), Estella und Sigüenza einerseits und andrerseits Gerona, Cardona, Castellón de Ampurias (Abb. 303) in Spanien, Ibiza auf den Balearen (Abb. 314) und Perpignan in Roussillon besitzen gleichfalls Fassaden oder Teile gotischer Fassaden, die völlig erhalten sind, aber verschieden in ihrer Ausdrucksweise, je nachdem sie kastilianischer oder katalonischer Bauart folgen. Sehr stark weicht in jeder Hinsicht die berühmte Küche der Abtei von Pamplona,

heute zur Kathedrale gehörig, ab. Es handelt sich hier um eine fast quadratische Halle, durch ein achteckiges Gewölbe auf Eck-trompen eingedeckt. Dieses Gewölbe besteht aus drei immer spitzer zulaufenden Pyramidenabschnitten, die sich übereinander türmen. Etwas Gleiches zeigt in Frankreich die Benediktiner-Abtei von Fontevrault bei Saumur (12. Jahrhundert).

Abb. 308. Barcelona, Diputación. Proto-manuelinisches Fenster.

Die Innenausschmückung der Gemächer aus dem 14. und 15. Jahrhundert ist durch direkte Dokumente, Inventare oder Malereien bekannt. Quadersteinpflaster, aus viereckigen Backsteinen ohne Auszackung gelegt, kamen gewöhnlichen Räumen zu; anderswo nehmen sie die im Orient gebräuchlichen geometrischen Muster an. Die Wandplatten waren hoch und wurden oft durch Holztäfelungen oder Azulejos ersetzt. Die Decken zeigten Balken und Füllungen, oft Kreuz- oder Sternmuster (Abb. 331). Waren die Mauern nicht wie in den meisten Fällen verputzt oder gekalkt, so überzogen sie der ziselierte Stuck der mohammedanischen Architektur (Abb. 329) oder Fresken, Tapisserien und Lederarbeiten Córdobas, deren Anwendung im 15. Jahrhundert allgemein wurde. Zur selben Zeit waren Damaste, Seiden und Samte in reich ausgestatteten Wohnungen im Gebrauch. Auf den Steinboden legte man die in Andalusien (Abb. 427), Persien oder Marokko hergestellten Teppiche.

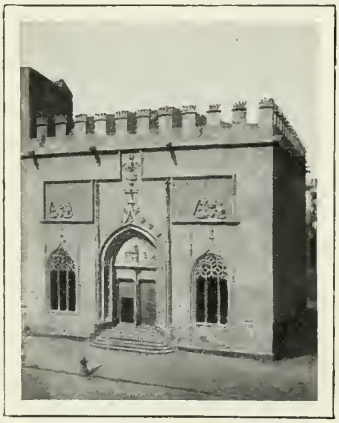

Abb. 309. Valencia, Lonja de la Seda.

Zwei Hauptgruppen befestigter Schlösser gibt es. Die erste verteidigt ein ungeheures Dreieck, dessen Scheitelpunkte Simancas, Avila und Segovia sind. Medina del Campo, wo Isabella die Katholische starb (26. November 1504), Madrigal, wo die große Königin das Licht der Welt erblickte (22. April 1451) und Arevalo sind in der Richtung Simancas-Avila

errichtet. Cuellar, Olmedo, von dem man sagte: Wer Herr von Kastilien sein will, muß im Besitz von Arevalo und Olmedo sein, und endlich Coca (Abb. 315) und Turegano (Abb. 316) liegen auf der Seite Simancas-Segovia.

Abb. 310. Palma, Lonja.

Das Schloß von Medina del Campo oder de la Mota (Abb. 317—319) beherrscht eine kleine, außerhalb der modernen Stadt gelegene Anhöhe. Heute besteht es aus einer rechteckigen, inneren Umwallung, auf drei Seiten von quadratischen, massiven Türmen flankiert, die zu einem ersten, um die Mitte des 13. Jahrhunderts erbauten Schloß, gehören. Die vierte Seite, der Donjon, die äußere Umwallung mit ihren runden Türmen, der in den gewachsenen Fels gehöhlte Graben, die befestigte Brücke und das Vorwerk an der Brücke entstanden unter der Regierung Johanns II. (1406 bis 1454) und wurden von Fernando de Carreño um 1440 er-

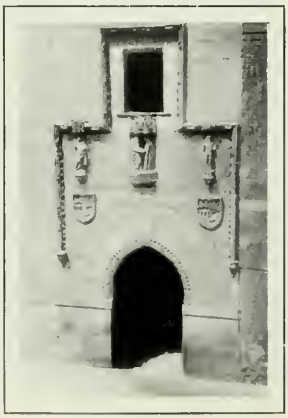

Abb. 311.
Madrid, Hospital Latina.

Abb. 312.
Toledo, Palast Peters I.

weitert. Isabella vergrößerte im Jahre 1479 die innere Einrichtung und vervollkommnete die Befestigungswerke. Das Mauerwerk ist

aus Gußmörtel zwischen Backsteinverkleidungen hergestellt. Ein breiter Weg läuft zwischen dem Tor des Innenwalls und dem Eingang des Außenwalls hin, um Truppenverschiebungen innerhalb einer vom Donjon aus befehligten Zone zu erleichtern; aber in den anderen Teilen ist er so gut wie ungangbar, so dicht rücken die quadratischen Türme der Innenmauer gegen die Vormauer. Die Fassade der dem Außentor gegenüberliegenden Mauer und die quadratischen Türme, die sie abschließen, sind mit mächtigen Warten versehen. Die Vormauer liegt an der Böschung. Sie trägt einen ununterbrochenen Zinnenkranz, der in solcher Höhe angeordnet ist, daß der Wachgang der Hauptmauer ihn beherrscht, und enthält einen zweiten Wachgang mit Schießscharten aus Stein, die in die Backsteinmauerung eingelassen sind. Sie haben die Form eines auf einem Kreis stehenden Kreuzes und sind ebensogut für den Schuß von oben nach unten wie für den Schuß nach vorn angelegt.

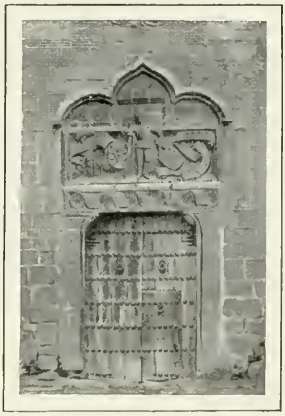

Abb. 313.
Avila, Wappengeschmückte Tür.

Das Schloß von Coca (Abb. 315) liegt in der Ebene am Zusammenfluß des Eresma und des Voltoya. Es war der Sitz der mächtigen Familie der Fonseca, die es im 15. Jahrhundert zu der Zeit wieder aufbauen ließ, als Johann II. das jenem sehr gleichende Schloß de la Mota vollendete. Hier stehen die Zinnen auf einer fortlaufenden Reihe von Pechnasen. Sie sind gestaffelt, zu zweien gruppiert über einer breiten Schießscharte und haben seltsamerweise die Form der Faschinen, die in Belagerungszeiten zum Schutz der Mauerarbeiten gebraucht werden.

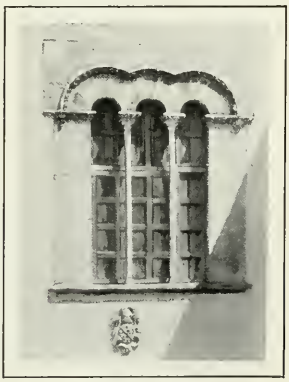

Abb. 314. Ibiza,
Wappengeschmücktes Ajimez.

Die zweite Gruppe von Festungen oder befestigten Schlössern entspricht zwei Verteidigungslinien, deren eine von Alicante über Murcia, Aledo und Lorca nach Granada führt, deren andere von Huelva ausgeht, um die Richtung nach Niebla, Sevilla, Almodóvar del Rio,

Córdoba, Villaviciosa, Vácar, Espiel, Bélmez, Fuente Ovejuna und Almorchón einzuschlagen. — Diese Befestigungswerke gehen auf die mohammedanische Besetzung zurück. Die Christen beschränkten sich darauf, sie auszubessern oder zu vergrößern. Das berühmteste und besterhaltene Schloß Almodóvar del Rio am Guadalquivir krönt einen ungefähr 100 m hohen Schieferhügel. Es wurde als Bollwerk des Kalifats und als Typus einer uneinnehmbaren Festung des Mittelalters angesehen. Weder im Grundriß, noch in der Profilierung oder den Anordnungen der Einzelheiten zeigen sich wesentliche Unterschiede zwischen dem Schloß Almodóvar del Rio und dem Schloß de la Mota, das doch im ganzen jüngeren Datums ist. — Die vorigen Festungen sind vielseitig. Das Schloß Bellver bei Palma (Abb. 320 und 321) ist rund und von Rundtürmen flankiert. Dieser in Spanien seltene, aber in Portugal häufige Typ war im Orient gebräuchlich, wenn man aus assyrischen Flachreliefs, der Zitadelle der Akropolis von Susa und dem Palast von Hatra schließen darf.

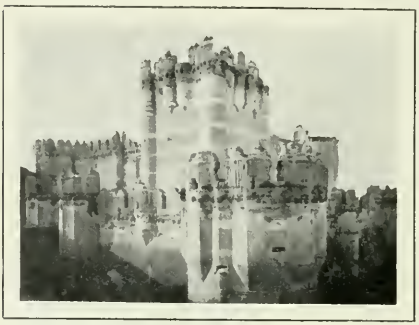

Abb. 315. Schloß von Coca.

Als Dokumente alten Festungsbaus nach orientalischen Vorbildern sind noch die vielseitigen Türme von Sevilla, Valencia, Poblet (Aragonien) zu nennen, für die in Mschatta ein altes Vorbild vorhanden ist (Abb. 46 und 47), und die Zitadelle von Badajoz, deren Türen einen stark geschlossenen Halbkreisbogen haben.

Abb. 316. Schloß von Turegano.

Kurz zusammengefaßt hat das vergleichende Studium der Festungen vom Norden bis zum Süden, die in gotischer und romanischer Zeit gebaut sind, das Ergebnis, daß die einen wie die anderen dem Programm entsprechen,

das bei der Behandlung der Kriegsarchitektur Persiens entwickelt wurde (S. 19, 20, 119—121). Die Bedingungen, die die Akropolis von Susa, die Schlösser Farsistans und Mesopotamiens und später die Karaks der Kreuzfahrer, die nach syrischen Vorbildern gebaut sind, erfüllen, finden sich in Spanien verwirklicht, weil die orientalischen Typen von den Eroberern dort eingeführt waren. Dies ist auch der Grund für die große Einförmigkeit der spanischen Befestigungskunst, sei sie nun christlichen oder mohammedanischen Ursprungs.

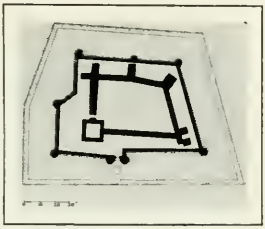

Abb. 317. Schloß de la Mota.

Seit der Gotik werden Brücken über Flüsse geschlagen, die nicht durchwatet werden können. Viele sind verschwunden. Die übriggebliebenen sind kühn, leicht und oft ganz ausgezeichnet ausgeführt.

Die Brücke von Ceret (Ost-Pyrenäen) besteht aus einer Rundbogenspannung von 32 m Weite mit durchbrochenen Zwickeln (Abb. 322). Sie geht auf das 14. Jahrhundert zurück. Vor dem letzten Umbau hatte sie wie die Mehrzahl der gleichzeitigen Arbeiten einen ausgesprochenen Eselsrückenbogen. Aus derselben Zeit stammen zwei große Brücken in Spitzbogenform; die eine beim Eingang von San Juan de las Abadesas (Katalonien) hat drei Bogenspannungen (Abb. 323); die zweite geht bei Lugo mit fünf großen Bogenspannungen über den Miño (Abb. 324). An einer anderen spitzbogigen Brücke kommt man auf dem Wege nach Covadonga vorbei, kurz vor Cangas de Onís. Zamora ist mit dem linken Ufer des Duero durch eine herrliche, ehemals befestigte Spitzbogenbrücke verbunden, über deren Pfeilern und dreieckigen Vorhäuptern Durchbrechungen erscheinen (Abb. 325). In Elche die Brücke über den Vipalapo, in Cáceres die Almarez-Brücke und in Gerona die Brücke San Juan seien noch erwähnt. Endlich sind die Brücken von Alcántara (Abb. 118) und San Martín von Toledo (13. und 14. Jahrhundert), erstere mit zwei, letztere

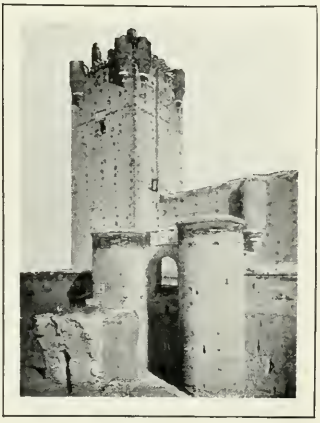

Abb. 318. Schloß de la Mota, Haupteingangstor.

mit fünf Bogenspannungen (Abb. 326) so bekannt, daß eine Beschreibung unnötig ist. — Toledo, Soria, Sigüenza und Alcalá de Henares kamen in den letzten Jahren des 11. Jahrhunderts unter die Herrschaft der Christen. Hiermit gelangten die Könige von Kastilien in Besitz einer ausgedehnten Provinz, in der sich seit langem die Mohammedaner und die christlichen Untertanen, die Mozaraber (S. 135 und 136), gegen die Emire von Córdoba vereinigt hatten. Die Duldsamkeit, aus der die Christen während dieser Zeit Vorteil gezogen hatten, kam den Besiegten zu gut, die dafür weder vertrieben noch belästigt wurden. In der ganzen Provinz bildeten sich Aljamas dadas á las artes de la paz (den Künsten des Friedens zugetane Vereinigungen), wie ein zeitgenössischer Schriftsteller sagt, die die Tradition mohammedanischer Meister und Arbeiter bewahrten.

Abb. 319. Schloß de la Mota, Linke Flankenansicht.

Abb. 320. Schloß Bellver bei Palma, Donjon und kreisrunde Umwallung.

Die Kunst während des Kalifats, die sich an den von den Eroberern mitgebrachten Motiven in Spanien entwickelt hatte, bildet sich nun ganz unabhängig weiter infolge des Bruchs zwischen den omaijadischen Herrschern der Halbinsel mit den abbassidischen Prinzen, die das übrige islamitische Reich beherrschten. Als aber die Eroberungszüge der Almoraviden (arabisch el morabit = der Grenzwächtermönch, 1090—1157) und Almohaden (arabisch el mouahhid = Unitarier, 1157—1212) zweimal die Maghrebi nach Spanien führten, brachten sie Motive mit sich, die die Architektur des Kalifats umwandelten und einen neuen Stil, den andalusischen Stil entstehen ließen, von dem dann wieder Marokko abhängig wurde.

Der andalusische Stil unterscheidet sich deutlich von dem vorhergehenden. Die Bogenrundungen gehen von dem Überhalbkreisbogen Altpersiens zu viel verwickelteren Zusammensetzungen über, so zum Hufeisen-, Lanzett- und überhöhten Bogen (S. 73 und 74); die Säulenordnungen gewinnen an Eleganz und Eigenart. Die immer häufigere Verwendung von Wabengewölben und dekorativen Füllungen, wie sie seit dem 9. Jahrhundert an den Palästen der Abbassiden (Samarra, Mesopotamien) vorkommen, und durchbrochene Ornamente sind weitere Merkmale der neuen Architekturformen (Abb. 338—343 und 421—425).

Abb. 321. Schloß Bellver bei Palma, Hof.

Wie der Stil des Kalifats verbreitete sich der andalusische Stil dank den Nachahmungen christlicher Architekten und Dekoratoren, wie durch immer neu einwandernde mohammedanische Künstler und Arbeiter. Nach der Schlacht von Las Navas de Tolosa schreibt der König Kastiliens, Alfons VIII. an Papst Innozenz III.: *quosdam captivos duximus ad servitium christianorum et monasterium quae sunt reparanda.* Noch im 14., 15. und sogar im 16. Jahrhundert wenden sich Christen verschiedentlich an mohammedanische Meister, nicht nur für öffentliche Bauwerke und Paläste, sondern sogar für Sakralbauten, so die Dreifaltigkeitskapelle, die die Gräfin von Barcelos 1354 von einem Architekten aus Saragossa, Mahomat de Bellico, bauen ließ, die Kirche der Kartause von Paular, von Abderrahmân (aus Segovia) 1433—1440 erbaut, die Kapelle der Latina (Madrid) und das Portal der Seo von Saragossa, beide schon besprochen (S. 151, 156). Um dieser Tätigkeit der Ungläubigen entgegenzutreten, schufen die „Katholischen Könige" eine besondere

Abb. 322. Brücke von Ceret (Ost-Pyrenäen).

Polizei, die die Mohammedaner und Juden hindern sollte, Heiligenbilder und Statuen herzustellen (S. 195). Die 1632 unter dem Titel Compendio del Arte de Carpintería in Sevilla herausgegebene Abhandlung über Zimmerei von Diego López de Arenas handelt von orientalischer Zimmerei. Im 16. und 17. Jahrhundert wurden maurische Familien, die die Überlieferung der orientalischen Industrien bewahrt hatten, und noch 1725 in Granada Seidenfabrikanten des mohammedanischen Bekenntnisses überführt und nach ihrer Verurteilung durch die Inquisition verbrannt. Bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts waren in den spanischen Sitten die mohammedanischen Überlieferungen so lebendig, daß, wie der Herausgeber der „Nouveau voyage en Espagne" (Paris 1789) schreibt, die Frauen im Theater in die Cazuela verwiesen und mit einem undurchsichtigen Schleier bedeckt waren, der sie von Kopf bis zu den Füßen einwickelte. So ist es nicht weiter erstaunlich, wenn wir sehen, wie sich christliche und mohammedanische Kunst immer mehr durchdringen.

Abb. 323. Brücke von San Juan de las Abadesas.

Natürlich befinden sich die mudejarischen Bauten vorzüglich in Toledo und in den Städten, die während der mohammedanischen Herrschaft von ihm politisch abhängen (S. 162, ferner in Teruel, Minarett-Glockentürme von San Martín und del Salvador), Ateca, Calatayud, Daroca, Saragossa, Tauste, schließlich in Segovia, Salamanca und im Süden in Mérida, Sevilla, Córdoba und Granada.

Abb. 324. Lugo, Brücke über den Miño.

Außer zahlreichen Kirchen (Abb. 327) besitzt Toledo zwei dem katholischen Gottesdienst angepaßte mudejarische Synagogen: Santa María la Blanca und San Benito, bekannter unter dem Namen Tránsito de Nuestra Señora. Außen verrät nichts

die Anmut und die Feinheiten der Marienkirche. Aber kaum tritt man über die Schwelle, so entzückt den Blick das unendlich zarte Ornamentwerk der Kapitelle, der achtseitigen Pfeiler, die das unregelmäßige Viereck des Grundrisses in fünf Schiffe teilen, die Zwickel und der Fries mit ziseliertem Stuck, die Bogenstellungen des blinden Triforiums im Hauptschiff, Gebälk und Fußboden (Abb. 328). Der 1366 vollendete Tránsito besteht aus einem 21 m langen, 10 m breiten, 12 m hohen Schiff, das durch ein Artesonado oder eine in Lärchenholz ausgeführte Felderdecke überspannt ist. Über den Mauern ist so zart ziselierter Stuck ausgebreitet, daß man ihn für Venezianer-Spitzen halten könnte, die halb vergessen seit Jahrhunderten diese Wände bedecken (Abb. 329). Darüber befindet sich eine zweite Reihe von vierundfünfzig Arkaden, wiederum mit hervorragender Ornamentierung. Teils entsprechen sie Fenstern, teils den Öffnungen des Frauengemachs. Von farbigen Marmorsäulen mit gekuppelten Kapitellen steigen Vielpaßbogen auf. Die Einfassung der Bogen schließt nach oben ein feingeschnittenes Medaillon ein und stützt einen hohen Streifen, auf dem in hebräischer Reliefschrift einige Verse aus den Psalmen Davids stehen. Eine weitere Inschrift feiert den regierenden Fürsten, Peter I. (1350 bis 1369), den Architekten der Synagoge, Don Meir Abdeli, und den Stifter, Samuel Levy. Wappenschilder Kastiliens und Leóns und das mit Lilien verzierte Wappenschild Frankreichs, das an die Staatsangehörigkeit der Königin Blanka, Gemahlin Peters I. erinnert, trennen diese Inschriften voneinander. Die mudejarische Baukunst ist in Toledo durch keine weiteren ebenso vollkommene Bauwerke wie diese zwei Synagogen

Abb. 325. Brücke von Zamora.

Abb. 326. Toledo, Brücke San Martín.

vertreten. Jedoch gibt es einige wirklich bemerkenswerte Reste, die Bauten des 13., 14. und 15. Jahrhunderts angehören. Dies sind der Taller del Moro und der Salón der Casa de Mesa. Weiter ist das mudejarische Gebälk besonders zu beachten auf Grund seiner reichen Abwechslung und seines gut erhaltenen Zustandes. Eine erste Gruppe umfaßt die bereits S. 85 besprochenen Balkendecken, eine zweite die Balkendecken, die den Rippen eines Schiffes gleichend, den Eindruck machen, als sei hier ein flaches Boot über den Raum gestülpt worden (Abb. 330); endlich kommt die flache Balkendecke vor. Quer- und Längsbalken, oft auch nur die Querbalken werden für die Musterung benutzt. Häufig legt sich unter sie eine zweite Holzverkleidung, die Kassetten mit der klassischen Verbindung von Kreuz und achtzackigem Stern zeigen. In der Art wurde die prächtige Decke des Kapitelsaals der Kathedrale von Pedro Gumiel und Henriques Egas, dem berühmten Architekten der Katholischen Könige, konstruiert (Abb. 331).

Abb. 327. Toledo, Minarett-Glockenturm von Santo Tomé.

Der Mudejarstil tritt sogar bei der Ausschmückung der Grabdenkmäler des Alguacil Don Fernán Gumiel, gest. 1228, und des Infanten Don Pérez, Enkel Ferdinands III. (1217—1252), auf, die sich in Toledo in der Kathedrale und der Capilla de Las Comendadores de Santiago befinden.

Abb. 328. Toledo, Santa María la Blanca.

Wie Toledo bietet auch Segovia Beispiele dieser eigenartigen Architektur. Zuerst die Kirche des Corpus Christi, die der Santa María la Blanca sehr ähnlich sieht; dann die Verteidigungstürme des Parador Grande und des Palastes des Marquis von Lozoya. Weiter zahlreiche Paläste, die mit einem sehr widerstandsfähigen Bewurf verputzt sind, in den die Dekorateure erhabene geometrische Muster eingeprägt haben (Abb. 332 bis

334), gleich denen, die in den Bronzeverkleidungen des Löwentors der Kathedrale von Toledo wiederkehren (Abb. 419). An einer dieser Wohnungen ist sogar ein Ajimez erhalten, in jene köstlichen Fayencen eingefaßt, deren Stil, Farbe und Herstellungsverfahren die Mohammedaner von Persien mitgebracht hatten (Abb. 334).

Abb. 329. Toledo, San Benito (Transito). Ziselierter Stuck.

Saragossa wies ebenso schöne Beispiele wie Segovia auf. Im Jahre 1887 stürzte der schiefe Turm (Abb. 335) ein, der 1504 von fünf Architekten, darunter zwei Christen, Gabriel Gombao und Juan de Sartiñena, einem Juden, Ince de Gali, und zwei Mohammedanern, Ezmel Ballabar (Ismaïl ibn el-Abbar?) und Maestre Monferriz gebaut wurde. Erhalten sind die Minarett-Glokkentürme der Santa María Magdalena, von San Pablo, San Miguel de los Navarros, San Gil und der Santos Pedro y Juan.

Die Nordgrenze des Mudejarstils bezeichnen befestigte Schlösser, unter diesen das Schloß del Barco, das Herzog Alba nach den Satzungen des 1476 geschlossenen Vertrags maurisch unter der Leitung von Juan Rodriguez ausschmücken ließ, weiter Salamanca, wo sich in der alten Kathedrale die Capilla de Talavera und das herrliche vielfarbige Grab Aparicios befinden, und eine Reihe weniger bedeutende Gebäude.

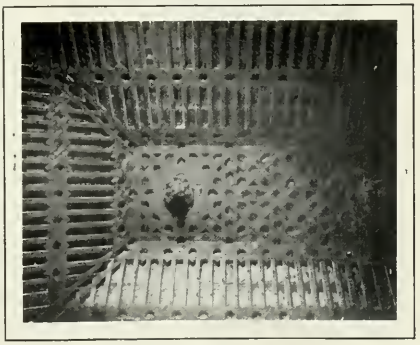

Abb. 330.
Toledo, San Juan de la Penitencia.
Mudejarische Balkendecke.

Nach Osten hin ladet Alcalá de Henares zum Studium des alten Alcázar und der Kapelle des Oidor ein. Der scheinbar im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts vom Erzbischof Toledos, Don Sancho, Sohn Ferdinands III., errichtete Alcázar wurde

zum ersten Mal durch Kardinal Contreras unter der Regierung Johanns I. (1379—1390) umgebaut. Kassettendecken der Artesonado genannten Art, der herrliche Salón de los Concilios, ein weites, hohes, herrschaftliches Schiff mit einer überaus prächtigen vielfarbigen Balkendecke, die unter der Regierung Isabellas II. ausgebessert wurde, fallen auf.

Abb. 331. Toledo, Kathedrale. Kapitelsaal.

Die Kapelle des Oidor nimmt ihren Namen von ihrem Gründer, Don Pedro Diaz de Toledo, *oidor y referendario* König Johanns II. von Kastilien. Die sehr zarte Zeichnung der Ornamente, in der der Spitzbogen sich mit feinen Arabesken verbindet, unterstützt eine ganz zarte, duftige Vielfarbigkeit, in der hellblau vorherrscht.

Der Palast der Herzöge del Infantado in Guadalajara (Abb. 336) ist ebenfalls ein mudejarisches Bauwerk, aber schon klingen Renaissancemotive an. In derselben Gegend hat San Miguel von Almazán (43 km von Soria), 1220 begonnen und vollendet unter der Regierung Alfons' X. (1252—1282), der am wirksamsten

Abb. 332. Segovia, Putzverzierung.

Abb. 333. Segovia, Palast des Marquis von Lozoya.

die Verschmelzung der christlichen und mohammedanischen Zivilisation begünstigte, die gleiche Rippenkuppel wie die Kirche von Akhpat (Abb. 89), die Moschee von Córdoba und die Santo Cristo de la Luz in Toledo (S. 95, 96). Nur bilden die Rippen — diese Einzelheit ist wichtig — einen erhabenen persischen Stern mit acht Spitzen, die auf den Scheitelpunkten der Trompen und großen Spitzbogen aufsetzen.

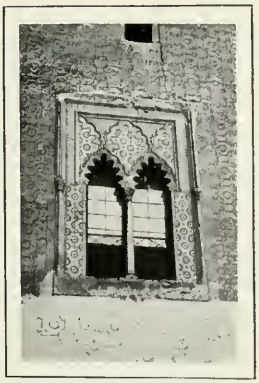

Abb. 334. Segovia, mit Fayencen geschmücktes Ajimez.

In Córdoba sind die Capilla Villaviciosa der Kathedrale (Abb. 338) und zahlreiche unter den Regierungen Alfons XI. (1312—1350) und Peters I. errichtete Kirchen zu erwähnen: San Nicolas, San Pedro, San Lorenzo, Santa Marina und San Miguel. Auf der rechten Längsseite (Seite der Epistelkanzel) hat letztere eine vorspringende quadratische Kapelle mit einer Trompenkuppel in Überhalbkreisbogen. Die gleiche Bogenrundung tritt an den Fenstern, der Verbindungstür und in dem Maßwerk der Fensterrose auf, während das Kirchentor romanisch ist.

Die mudejarischen Kirchen Sevillas unterscheiden sich von denen Córdobas durch einen frischeren Zug, häufige Unterdrückung der beiden Apsidiolen und Vorhandensein eines Minarett-Glockenturms (Abb. 337), dessen Anordnung und Ausschmückung im allgemeinen getreu die Giralda (Abb. 276) nachahmen.

Am Ende des 12. Jahrhunderts wurde ein Toledaner Architekt, Dschalubi, nach Sevilla gerufen von dem Gründer der Moschee, Jûsuf Abu Jakûb, aus der Dynastie der Almohaden, und mit dem Bau des Palastes beauftragt, der nach Umbauten und Neubauten den heutigen Alcázar darstellt. Die wichtigsten Änderungen gehen auf Peter I., Heinrich III. (1390—1406), Johann II., Isabella die Katholische (1474—1504) und Karl I. (1516—1556) zurück, der hier seine Vermählung mit Isabella von Portugal feiern wollte.

Abb. 335. Saragossa, Schiefer Turm.

Die Grundrißlösung des Alcázar ist einfach. Er ordnet sich um die Säulenhallen eines rechteckigen Hofs, den Patio de las Doncellas (Abb. 340) und enthält Galerien, quadratische Räume und einen kleinen ergänzenden Patio, den Patio de las Muñecas (der Puppen, Abb. 341), der die Einteilung des Grundrisses erleichtert. Nach Durchschreiten des Außentors tritt man in den Hof der Montería; man folgt einer langen Galerie und erreicht den Ehrenhof. Hier erblickt man linker Hand die mudejarische Fassade mit einem prachtvollen Portal (Abb. 339). Unter einem weit vortretenden Dach, das von feingearbeiteten und mit Gold und Farbe netzartig gezierten Konsolen getragen wird, zieht sich ein prachtvoller Stalaktitenfries hin, der auf schlanken Säulchen ruht. Ihre Zwischenräume füllt ein Willkommgruß in kufischen Schriftzeichen aus: *Möchten Deine Wünsche Erfüllung finden!* und weiter unten auf einem anderen Fries: *Vollkommenes Glück, Friede, Ruhm und Glückseligkeit mögen Euch werden!* Der ganze mittlere Teil und die Grundmauern des Portals wurden 1364 von Peter I. ausgebessert oder neu hergestellt, wie es eine Inschrift in gotischen Schriftzeichen bezeugt, die nachträglich auf den steinernen Schlußstein, der den Emailfries abschließt, graviert ist.

Abb. 336. Guadalajara, Patio des Palastes der Herzöge del Infantado.

Abb. 337. Sevilla, San Marcos.

Die Reinheit des andalusischen Stils darf nicht überraschen; die Arbeiten wurden maurischen Meistern und Arbeitern anvertraut, die Jûsuf I. Abul Haddschadsch von Granada auf Wunsch des Königs schickte. Das vortretende Dach und die oberen Friese scheinen, die Ausbesserungen ausgenommen, dem ursprünglichen Bau anzugehören. Wenigstens gibt es schöne Wiederholungen in Fez (Portal

der Moschee der Andalusier, 1207 n. Chr.), Marrakesch, Mekines, Tanger und Tetuan an Bauten, die von Mohammedanern errichtet wurden, die während der Herrschaft der Almohaden oder nach der Einnahme von Sevilla aus Spanien kamen. Im Inneren sind die Vielpaßarkaden, die wunderbaren Spitzenornamente der Zwickelfelder, die Alicatados (Getäfel aus Fayence) der Patios de las Doncellas und de las Muñecas (Abb. 340—341) ähnlich ausgearbeitet wie das Portal.

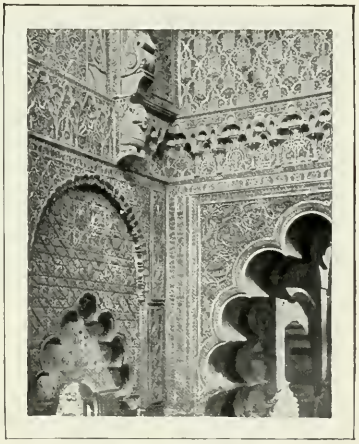

Abb. 338.
Córdoba, Kathedrale.
Capilla Villaviciosa.

Die dreifachen Arkaden der berühmten Salón de los Embajadores (Abb. 342) haben Überhalbkreisbiegung und abwechselnd glatte und verzierte Wölbsteine, deren Stil an die Moschee von Córdoba erinnert. Hier macht sich also das gleiche Überleben von Formen und Verzierungen geltend, wie in den christlichen Königreichen (S. 74 und 137). Alle übrigen Formen der Halle sind mudejarisch, einbegriffen die Kuppel aus Zedernholz, die unter der Mittelrose folgende Inschrift in gotischen Schriftzeichen trägt: *Der Meister der Arbeiten des Königs* (Johann II.), *D. Diego Ruiz, machte mich.* Die Arbeit wurde im Jahre 1427 vollendet.

Sevilla besitzt noch ein weiteres berühmtes mudejarisches Bauwerk: la Casa de Pilatos (Abb. 343), im 16. Jahrhundert für die Herzöge von Alcalá erbaut. Lange wurde sie für eine Nachahmung des Hauses des Pilatus in Jerusalem gehalten. Ihre Ausschmückung besteht aus einem harmonischen Gemisch von mohammedanischen, gotischen und plateresken Motiven. Sie verwirklicht den Traum jener Herren altchristlicher Abstammung, die in einem der italienischen

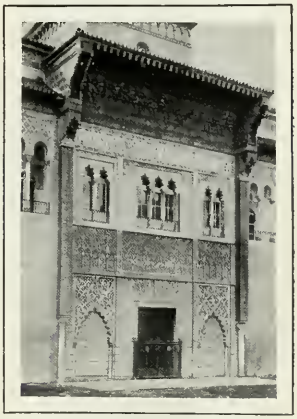

Abb. 339. Sevilla, Alcázar.
Innere Tür.

Renaissance gewonnenen Land sich nach mohammedanischer Kunst zurücksehnten. — In der Gotik wie in romanischer Zeit war die spanische Plastik mit der Sakralarchitektur eng verbunden, aber erst nach geraumer Zeit kam sie ganz unter den Einfluß der Schulen, die nördlich der Pyrenäen in Blüte standen. So sind die Kapitelle des Kreuzgangs der Kathedrale von Tarragona noch romanisch (Abb. 344). Dagegen ist das Mittelportal der Kathedrale von León von sehr bemerkenswerten Statuen gefaßt (Abb. 346) und enthält in seinen Zwickelfeldern ein Flachrelief, das jüngste Gericht, von dem einzelne Figuren, vor allem die Auserwählten (Abb. 347), so schön sind wie die besten französischen Arbeiten der Gotik. Wenn auch ihre Meister ganz in den plastischen Vorstellungen befangen waren, wie sie die Kathedralen von Chartres und Bourges zeigen, bieten Kleidung und Typus der Personen heimische Merkmale, die vermuten lassen, daß die Künstler von französischen Meistern unterrichtete Spanier oder seit langem in Spanien ansässige Franzosen waren. Das gleiche kann man von einer vortrefflichen Statue sagen, die von einem prinzlichen Grab losgelöst ist und durch die sichere Hand des ausführenden Künstlers, die vereinfachende Modellierung, die männliche Härte des kastilianischen Typs überrascht (Abb. 345). Ferner ist sie ihrer unversehrten Vielfarbigkeit wegen wertvoll, die einzig durch unvermeidliches Verblassen der alten Steinmalerei eine Veränderung erlitten hat.

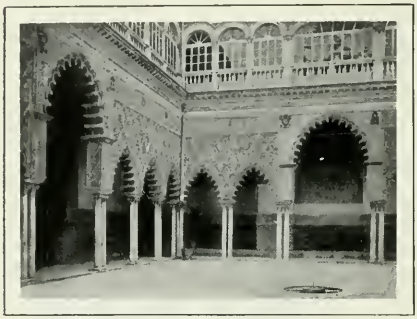

Abb. 340.
Sevilla, Alcázar. Patio de las Doncellas.

Abb. 341. Sevilla, Alcázar.
Patio de las Muñecas.

Zwei Grabdenkmäler der Kathedrale erfordern noch unsere Aufmerksamkeit. Das eine, angelehnt an die Capilla Mayor, ist das Grab Ordoños II. (910—923) aus dem 15. Jahrhundert (Abb. 349);

das andere in der Capilla de la Concepción enthält die Leiche des Bischofs Manrique de Lara, des Gründers der Kathedrale. Letzteres schmückt ein Flachrelief, in dem die Verteilung von Lebensmitteln durch den Bischof während einer schrecklichen Hungersnot dargestellt ist (Abb. 348).

Abb. 342. Sevilla, Alcázar. Salón de los Embajadores.

Die Plastiken der Kathedrale von Burgos — besonders die der Tür des Sarmental (Abb. 350) und der Tür der Coronería, an den äußersten Enden des Querschiffs gelegen — stammen aus derselben Zeit wie die der Kathedrale von León. Sie stehen unter der Einwirkung der Ile-de-France, tragen aber doch das Gepräge spanischer Eigenart. Wen stellen die Statuen im Kreuzgang, ein König, eine Königin und fünf Infanten, dar? Aller Wahrscheinlichkeit nach sind es Porträts Alfons' X., seiner Gemahlin Violante und ihrer fünf Söhne.

Ein weiteres Porträt, das des Gründers der Kathedrale, des Bischofs Mauritius, im Jahre 1328 gestorben, befindet sich einmal an der Trennungssäule der Tür des Sarmental (Abb. 350), ein zweites Mal im Chor. Hier ist es eine Liegefigur aus vergoldetem Kupfer, teilweise emailliert. Obwohl hundert Jahre jünger als die Altarvorsätze von Silos (Abb. 273) und San Miguel in Excelsis erinnert die Statue an diese durch die Beschaffenheit und Färbung der Emaillen wie durch die dekorative Verwendung des Metalls. Allerdings sind nur der Manipel, das Kissen, auf dem der Kopf des Prälaten liegt, die Streumuster der Tunika und Casula in Grubenschmelz ausgeführt.

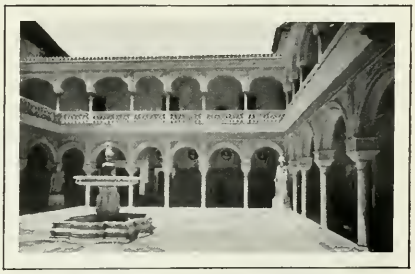

Abb. 343. Sevilla, Casa de Pilatos.

Ähnlich der vielfarbigen prinzlichen Statue von León sind vier reichbemalte Denkmale, die in die Mauern der alten Kathedrale von Salamanca eingelassen sind. Das Grab des Aparicio (gest. 1270) wurde schon als gutes Beispiel für den mudejarischen Grabmalstil angeführt (S. 167). Das Gesims besteht aus einem mit goldenen Arabesken bestreuten schwarzen Fries und einem Kranzgesims aus einzelnen Zellen, scheinbar dem Palast eines mohammedanischen Prinzen entlehnt.

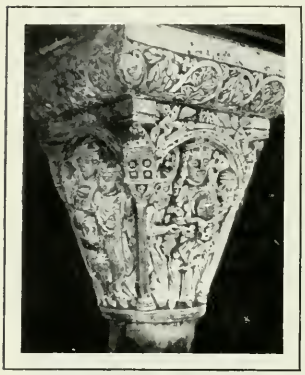

Abb. 344.
Die Magier (Tarragona, Tür des Kreuzgangs der Kathedrale).

Wenn man sich von Salamanca nach Osten wendet, stößt man auf dem Wege in Estella auf die Kirche von San Sepulcro (Abb. 351), deren Giebelfeld Zug für Zug mit denen der Kathedralen von León und Burgos verglichen werden kann.

Seiner außergewöhnlichen Größe und seines Stils wegen muß das unter dem Namen Libro de la Pasión bekannte wertvolle Diptychon im Escorial aus bemaltem und vergoldetem Elfenbein (Abb. 352) unter die Flachrelief-Plastik eingereiht werden. Es gehört der kastilianischen Schule an.

Abb. 345.
Königsstatue
(León, Kathedrale).

Die Stilverschiedenheiten der Architektur Kastiliens und Aragoniens bestehen auch in der Plastik des 13. und 14. Jahrhunderts. Die an der Fassade der Kathedrale von Tarragona befindlichen Statuen entstammen nicht derselben Hand (Abb. 353). Eine erste Gruppe umfaßt neun Apostel, im Jahre 1278 von dem Erzbischof Olivella dem Meister Bartolomaeus aufgetragen; eine andere drei weitere Apostel und neun Propheten, die Meister Jaime Castayls im Jahre 1376 schuf. Obwohl durch ein Jahrhundert getrennt, sind sie einander ähnlich, insgesamt schwerfällig. Sie scheinen einer katalonischen Werkstätte zu entstammen. Dagegen erinnert die anmutige schlanke Jungfrau vor dem mittleren Türpfeiler (Abb. 354) in jeder Beziehung an die Goldene Jungfrau am Südportal der Kathedrale von Amiens. Mit aller Bestimmtheit sind das hervorragende Grab des

Erzbischofs Juan de Aragón, Sohn Jakobs II., der im Jahre 1334 starb und in derselben Kathedrale beerdigt wurde (Abb. 355), weiter die beiden Königsdenkmale der Kirche von Santas Creus französische Arbeiten.

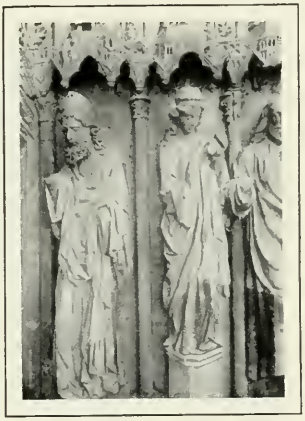

Abb. 346. Apostel (León, Vorhalle der Kathedrale).

Weit über den Figuren des Jaime Castayls steht das Heilige Grab in Perpignan (Abb. 356), eine schöne, vielfarbige Gruppe (die Malerei später als die Plastik), die der Kunst Roussillons zu danken ist. Das Meisterwerk der katalonischen Schule aber aus dem 16. Jahrhundert ist das Denkmal von Lope Fernández de Luna, Erzbischofs von Saragossa (gest. 1382), das in der noch zu Lebzeiten des Prälaten in Mudejarstil errichteten Grabkapelle der Kirche aufgestellt ist (Abb. 357), eine Liegefigur mit Mitra und Cappa angetan. Der Kopf ruht auf einem Kissen mit getreulich nachgemachten Stickereien. Das meisterhaft modellierte Gesicht erstrahlt in himmlischer Glückseligkeit. Auf dem Fries der Grabkapelle rings um die Nische, deren Mitte das Grabmal einnimmt, beweinen Mönche ihren Wohltäter. Jede Person ist einfach, ohne Steifheit und doch ohne Nachlässigkeit behandelt. Sitzfiguren nehmen die Ecken ein und übertreffen vielleicht die anderen durch edle Formen und ausdrucksvolle Mienen.

Obwohl das Grab des Erzbischofs von Saragossa demjenigen Philipps des Kühnen, im Jahre 1404 gestorben (Aufbau von Jean de Marville, Plastik von Claus Sluter), stark gleicht, handelt es sich nicht um eine Kopie — das ist schon chronologisch ausgeschlossen —, doch ist es von französischen Grabmalen mit Klagenden aus früherer Zeit beeinflußt. Soll man es dem älteren Moragues (von Barcelona), der um 1380 für

Abb. 347. Das Paradies (León, Kathedrale).

den Erzbischof die berühmte Custodia des Meßtuchs von Daroca (Abb. 410 und 411) fertigte, zuschreiben? Nichts würde dem widersprechen. Jedenfalls stand Aragonien mit Burgund in Beziehungen, und der Einfluß des Nordens läßt die Bildhauer so schnelle Fortschritte machen, daß ein Katalonier, Juan de la Huerta, aus Daroca gebürtig, gewählt wurde, um das Grab Johanns des Unerschrockenen (gest. 1419) und seiner Gemahlin, der Herzogin Margarete von Bayern, auszuführen.

Abb. 348. Grab des Bischofs Manrique de Lara (León, Kathedrale).

Die Gründe der ersten Blüte der katalonischen Plastik werden beim Studium der Malerei ausführlich untersucht werden. Hier stellen wir ihre glücklichen Ergebnisse fest und nennen die berühmteren Meister. Es sind Guillem de la Mota und Johan de Vallfogona der Ältere (S. 177); Jordi Johan, sein Vater oder Bruder, auch unter dem Namen Maestre Jordi oder Meister der Heiligenbilder, bekannt, und ein zweiter Johan der Ältere. Von Jordi Johan hat man das Denkmal der Infantin Juana, Gräfin von Ampurias, das Peter IV. im Jahre 1386 in Auftrag gab und den Erzengel Raphael über der schönen Tür der Casa Consistorial in Barcelona (Abb. 305). Von dem zweiten Johan dem Älteren den heiligen Georg und die Speier an der Tür der Diputación in Barcelona (Abb. 307). Pedro Oller meißelte im Jahre 1420 das Retabel am großen Altar der Kathedrale von Vich und im Jahre 1442 die Grabstätte Ferdinands I. von Aragonien. Ferner sind zu nennen Marcos Canyes, Francisco Vilardell, der bereits genannte Morague der

Abb. 349. Grabmal Ordoños II. (León, Kathedrale).

Ältere und endlich der unbekannte Schöpfer der unvergleichlichen Custodia der Kathedrale von Vich, deren köstliche Figuren, in feine Goldschmiedearbeit eingefügt, eine hohe Meinung von dem Können der katalonischen Plastik zu Anfang des 15. Jahrhunderts geben.

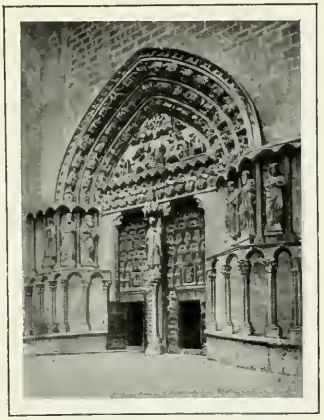

Abb. 350. Burgos, Kathedrale. Tür des Sarmental.

Die Werke beweisen, daß die aragonischen und kastilianischen Schulen von burgundischen und nordfranzösischen Werkstätten beeinflußt wurden. Aber sie zeigen auch, daß die Eigenart der spanischen Künstler nicht verloren ging. Unter allen Werken kommt an den ungeheuren vielfarbigen Retabeln, mit denen die Kirchen im Mittelalter und in der Renaissance beschenkt wurden, diese Eigenart am deutlichsten zum Ausdruck. Sie sind Vergrößerungen von Triptychen, die einst von den Priestern der christlichen Armeen auf einfache Altäre gestellt wurden. So geht ihre Entstehung in eine ruhmreiche Zeit zurück. Auch scheute Spanien keine Kosten, um sie mit aller Pracht auszustatten. Eines der ersten, an dem Architekten, Dekorationsmaler und Bildhauer wetteiferten, ist das Retabel mit dem sprechenden Wappen des Erzbischofs Don Dalmacio de Mur, das Johan de Vallfogona der Ältere und Guillem de la Mota im Jahre 1426 für die Kathedrale von Tarragona begannen (Abb. 358). Reizvolle Baldachine krönen ein Flachrelief der Maria mit dem Christuskind. Von rechts und links betrachten zwei sehr schöne überlebensgroße Figuren die Gruppe in frommer Andacht. Es sind Paulus und die heilige Thekla, eine Jüngerin des Apostels, die in Tarragona den Märtyrertod erlitt. Auf der Predella erscheint die nackte Heilige mit einem Engelsantlitz und zum Gebet gefalteten Händen inmitten von Flammen, die sie umwogen, ohne sie zu verbrennen

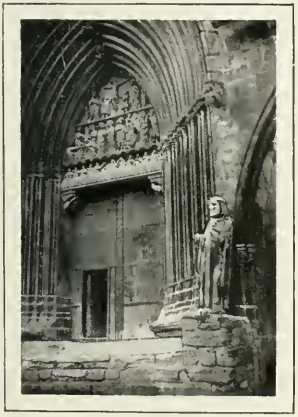

Abb. 351.
Estella, San Sepulcro.

(Abb. 359). Dieselbe göttliche Ruhe bewahrt sie unter den Reptilien in dem Teich, in den sie gestoßen wurde (Abb. 360). Eine dritte Marterszene zeigt, wie Stiere die Heilige schleifen und ihren jugendlichen Körper an den Steinen des Weges zerreißen.

Abb. 352. Das Libro de la Pasión (Bruchstück). (Sammlg. des Escorial).

Trotzdem das Retabel häufig abgewaschen wurde, wie übrigens viele Denkmäler aus Marmor und Alabaster, bewahrt es so zahlreiche Spuren der Bemalung und Vergoldung, daß man den ursprünglichen Eindruck sich vorstellen kann. In der Hauptsache war es golden und blau. In der Architektur ist Gold verwendet für die vortretenden Glieder und Hellblau für die Musterung des Grundes. Die Fleischtöne wechseln ab, je nachdem es sich um Heilige, die sie umgebenden Frauen oder die sie verfolgenden Henker handelt. Die Kleidungen aus Goldstoff sind mit dunkelblauem goldgemustertem Stoff gefüttert. Schließlich stehen die in Alabaster geschnittenen Flachreliefs auf einem Himmel aus dunkelblauen Emailplatten mit vergoldetem Laubwerk. Möglich, daß Johan der Ältere und Guillem de la Mota die blaue Farbenskala wählten, um die Heilige in eine jungfräuliche und himmlische Atmosphäre zu versetzen.

Abb. 353. Tarragona, Portal der Kathedrale.

Das Retabel von Tarragona machte Johan de Vallfogona den Älteren berühmt. Schon ehe er es vollendete, vertraute ihm im Jahre 1436 Don Dalmacio de Mur, der neue Erzbischof von Saragossa, die Ausführung eines Retabels an, das für den Hauptaltar der Seo bestimmt war (S. 180). Die Komposition ist vornehm, die Technik von seltener Vollkommenheit. Die Anbetung der Magier nimmt die Mitte ein. Aus dem ent-

zückten Ausdruck der Gesichter, aus dem Niederknien des einen Königs und der Haltung seiner Hände spricht ehrfurchtsvolle Bewunderung. Ein zweiter Magier, schön wie ein junger Gott, tritt vor mit einem Gefäß in der Hand. Einige Personen, die sich hinter der Krippe verlieren und über den rahmenden Spitzbogen hinaustreten, machen den Eindruck einer erregten und gespannten Menge.

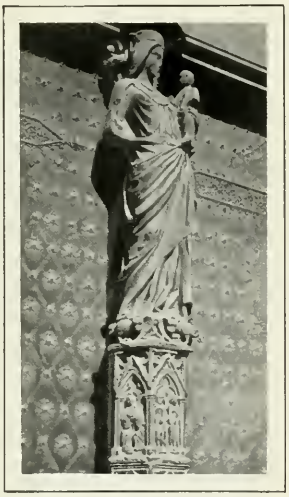

Abb. 354.
Jungfrau (Siehe Abb. 353).
(Tarragona, Kathedrale.)

Die Navarreser Schule wich noch weniger als die kastilianische und katalonische Schule von dem durch Frankreich vorgezeichneten Weg ab. Die Beziehungen zwischen den beiden Ländern waren durch die Heirat Johannas (1274–1305), Tochter und Erbin Heinrichs I. (1270—1274), mit Philipp dem Schönen sehr enge geworden.

Vermutlich war der Architekt des Kreuzgangs von Pamplona ebenso Franzose wie der Bischof, der ihn errichtete (S. 196). Das trifft wenigstens für den Bildhauer zu. Seine Unterschrift: *Jacques Pérut fit cet estoire*, befindet sich unter der Anbetung der Magier, einem Hochrelief, das auf einem in die Mauer eingelassenen Sockel steht. Die Tür la Preciosa des alten Kapitelsaals (Abb. 361) und die Konsole, die die Kanzel des Vorlesers des alten Refektoriums (Abb. 362) trägt, auf der sich der Legende der Jungfrau mit dem Einhorn entnommene Szenen in guter Wiedergabe abspielen, sind ebenfalls Werke in französischem Stil, wenn nicht gar von französischen Künstlern.

Abb. 355.
Grab des Juan de Aragón
(Tarragona, Kathedrale).

Zwei schöne Grabbauten mit Klagenden nehmen die Mitte der alten Konventsküche ein (S. 156). Es sind dies die Gräber des Don Carlos el Noble (Karl III. 1387—1425) und

seiner Gemahlin Doña Leonor de Castilla (Abb. 363 und 364). Der König trägt einen kurzen goldenen Mantel. Seine Kleidung ist mit einer Borte in blau, die mit goldenen Lilien besät ist, verziert. Die Königin, deren kastanienbraunes Haar ein goldenes Netz zusammenhält, legt das gekrönte Haupt auf ein blaues Kissen. Ausser dem abschließenden Hauptprofil und dem breiten Hintergrund in schwarzem Marmor, von dem die Klagenden sich abheben, ist für die beiden Denkmale jener schöne Alabaster von Sástago (Steinbruch in der Nähe von Saragossa) verwendet, aus dem auch die Retabeln der Seo und der Nuestra Señora del Pilar gemeißelt sind (S. 178 und 238). Johan Lome von Tournay, dem der Fürst seit 1416 sein Grab in Auftrag gab, fand für seine Arbeit ein bewundertes Vorbild in dem berühmten Grabmal Philipps des Kühnen (S. 175).

Abb. 356. Das Heilige Grab (Perpignan, Sainte-Marie la Réal).

Ungefähr bis 1400 blieb Spanien Frankreich und Burgund treu. In der Folgezeit verdrängt Burgund Frankreich ganz; dann gewinnen Flandern und Deutschland solchen Einfluß, daß die Künstler des Nordens bald Mitarbeiter, manchmal Mitbewerber spanischer Meister werden. Etwa um 1475 begann die Einwirkung dieser Schulen sich fühlbar zu machen, immer mehr gegen das Ende des Jahrhunderts wachsend, zumal Toledo, wo sich einige Familien Brüsseler Künstler niedergelassen hatte, Deutschen und Holländern Stadtrecht gab. Unter diesen befanden sich die Gebrüder Guas, Annequín de Egas und Juan Aleman. Die Umwälzung bezieht sich mehr auf den Stil als auf die Gesamtform der Werke. Das Retabel bleibt die bildnerische

Abb. 357. Grab des Lope Fernández de Luna (Saragossa, Seo).

Aufgabe, aber einige Darstellungen und losgelöste Gruppen fallen auf durch ausdrucksvollen, nordischen Realismus. Die Christusfiguren sind abgemagert; die Jungfrau hat das Alter von Frauen, die Söhne haben, so alt wie der am Kreuz sterbende Christus. Diese Neuerung sticht besonders an dem Retabel des Klosters von San Francisco (Museum von Valladolid) hervor, weiter an dem hölzernen Flachrelief, das die Tür des Hospizes von Huesca abschließt, an einem weiteren der Kathedrale von Palencia, das

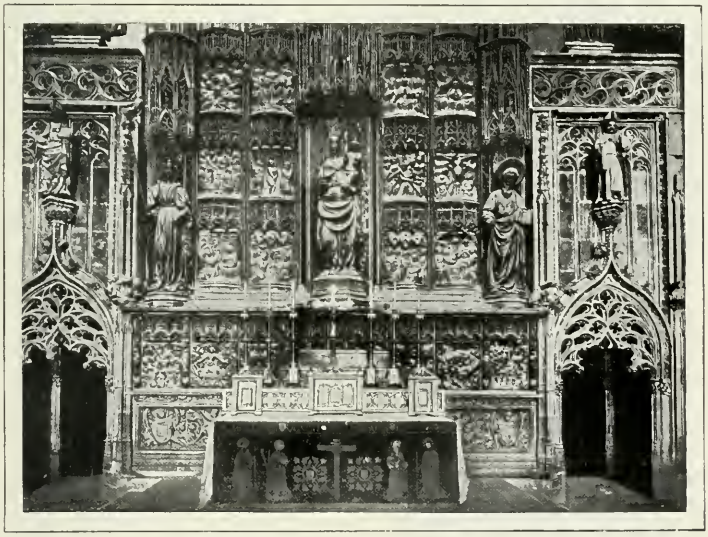

Abb. 358. Johan de Vallfogona der Ältere und Guillem de la Mota, Retabel der heiligen Thekla (Tarragona, Kathedrale).

gleich einem fein ziselierten Kleinod in einen entzückenden Rahmen eingelassen ist (Abb. 365).

Dagegen bewahrt die Kathedrale von Burgos (Cap. del Condestable, S. 227) ein Retabel, das eine Reaktion gegen den Realismus solcher Werke bekundet. So fällt unter den vorzüglichen Figuren, die es schmücken, eine heilige Anna auf, der das Retabel geweiht ist (Abb. 366). Sie sieht aus wie ein lächelndes, junges Mädchen und hält doch in ihren Armen Maria und das Kind, das im Lesen unterrichtet wird. Diese Anna selbdritt findet sich zuerst in Deutschland um 1350.

Einige Werke von Gil de Siloe und Diego de la Cruz kennzeichnen den wechselvollen Geschmack, der die Zeit vor der

Renaissance beherrscht. Von Gil de Siloe, dem auch das vorige Retabel (Abb. 366) zugeschrieben wird, sind noch bekannt die Gräber und Grabfiguren von Johann II., Isabella, seiner zweiten Gemahlin (Abb. 368) und ihrem Sohne, dem Infanten Alfons, dem Vater, der Mutter und dem Bruder von Isabella der Katholischen, die in der Kartause von Miraflores, ganz nahe bei Burgos, beerdigt wurden. Ferner arbeitete er gemeinsam mit Diego de la Cruz an dem vielfarbigen Retabel der Kapelle (im Jahre 1490), das, wenn man der Überlieferung glauben kann, mit den ersten von Columbus heimgebrachten Goldklumpen vergoldet wurde (Abb. 367).

Abb. 359.

Abb. 360.

Retabel der heiligen Thekla (Bruchstücke).

Juan de Padilla, Page der Katholischen Könige, wurde bei der Belagerung von Granada getötet, ein Pfeil drang ihm in den Kopf. Die Königin, die ihn zärtlich liebte und ihm seines Eifers und seiner Tapferkeit wegen mi loco (mein Närrchen) nannte, gab sein Grab im Kloster von Fresdelval (Abb. 369) dem Künstler der Grabstätten ihrer Eltern in Auftrag. Die Kreuzabnahme über dem Betstuhl, in dem Juan de Padilla kniet, und die gotische Wandverkleidung, die sie stützt, kontrastieren so stark durch ihren Stil mit der Statue und der übrigen Arbeit, daß die Vermutung auftaucht, der Hintergrund stamme von einem älteren Denkmal. Dem ist nicht so. Gil de Siloe hatte sich bei der Darstellung des Betplatzes von der noch beliebten Sakralarchitektur beeinflussen lassen, während er die Gestalt und die Ornamente im Geschmack der italienischen Renaissance behandelte. Ein erstes Anzeichen jener neuen rasch durchdringenden

Umwälzung der Plastik, die am Ende des 16. Jahrhunderts eintrat. — Neben Gil de Siloe ist der Meister des Grabes und der Liegefigur der Doña Beatriz Pacheco zu stellen (Abb. 370). Dieses zart gearbeitete und vollendete Stück steht ganz vernachlässigt in der alten Kirche des Parral (Vorstadt von Segovia), die Juan Gallego gegen Ende des 15. Jahrhunderts baute. Als Meister, denen dieses wertvolle Denkmal zuerteilt werden kann, kommen einzig die Brüder Guas in Frage.

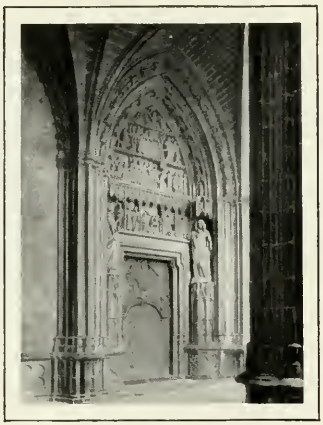

Abb. 361. Die „Preciosa"-Tür (Pamplona, Kathedrale).

In Spanien werden die religiösen Denkmale mit Vorliebe in den Kirchen oder unter ihrer Vorhalle aufgestellt. Dennoch sind in gotischer Epoche einige schöne Steinkreuze am Wege errichtet worden. So eines in Durango (Baskische Provinzen) im besten französischen Stil. Dagegen sind wieder die bemalten Statuen der Kathedrale von Albi (Abb. 371) und einige gleichfalls bemalte Statuen des Museums von Toulouse eng mit der naturalistischen, vielfarbigen, spanischen Plastik aus dem Ende des 15. Jahrhunderts (S. 180) verwandt.

Abb. 362. Jungfrau und Einhorn (Pamplona, Kathedrale, Sockel der Kanzel).

Im Süden wie im Norden hatte die Errichtung christlicher Gotteshäuser die Eröffnung von Bildhauerwerkstätten und das Herbeiströmen fremder Künstler zur Folge. Einer der ersten, die in Sevilla eintrafen, Lorenzo de Mercadente, war ein Bretone, wenn Cean Bermudez glaubwürdig ist. Er erschien um die Zeit als Meister Rogel, Juan de Bruxelas und Annequín de Egas nach Nordspanien die flämische Malerei, Bildhauerei und Baukunst einführten. Man kennt von ihm das Grab des Kardinals Cervantes, eines der schönsten, die die Kathedrale von Sevilla besitzt. Zwei seiner Schüler Nufro Sánchez,

der um 1475 die Chorstühle begann, und Dancart, der sie im Jahre 1479 vollendete, nahmen abwechselnd die Stellung des ersten Bildhauermeisters der Kathedrale ein. Welchem dieser Künstler ist nun die entzückende Virgen del Reposo (Abb. 372) zuzuschreiben?

Abb. 363. Johan Lome, Grab des Don Carlos el Noble und der Doña Leonor de Castilla (Pamplona, Kathedrale).

Vier Jahre nach der Vollendung der Chorstühle nahm Dancart das Retabel des Hochaltars in Arbeit. Marco und Bernardo Francisco und Bernardino de Ortega, seine Schüler, arbeiteten daran weiter. Neben ihnen erscheint Andrés de Covarrubias, der im Jahre 1519 die ersten Statuen bemalte und deren Kleidung damastartig verzierte. Während der Jahrhunderte, die die Vollendung dieses ungeheuren Retabels dauerte, wurden alle Architekten, Bildhauer, Maler und Vergolder, die im Süden Spaniens einen Namen hatten, zur Mitarbeit herangezogen. Das Ergebnis entspricht leider der Anstrengung nicht. Diese Anhäufung von Vergoldungen, Malereien und Plastiken, die vom Fußboden der Kirche bis in das Gewölbe reicht, verwirrt mehr als sie entzückt. Die Teile fallen auseinander statt sich zu einem Ganzen zusammenzuschließen. Die Schüler Dancarts, die das Retabel der Kathedrale fertigten, übertrifft bei weitem Pedro Millán, ein Schüler des Nufro Sánchez. Sein Geburtsjahr ist unbekannt. Es ist nur bekannt, daß er im Jahre 1505 für das Ciborium der Kathedrale Statuen vollendete, die am 28. Dezember 1512, als die Kuppel einstürzte, untergingen. In Sevilla tragen die Medaillons, die die Haupttür der Santa Paula schmücken, die gebrannten Tonfiguren, die außen

Abb. 364. Grab des Don Carlos el Noble (Einzelheit).

die beiden unter dem Namen del Nacimiento (Abb. 373) und del Bautismo (Abb. 374) bekannten Türen der Kathedrale zieren, die in ihre spitzbogigen Giebelfelder eingelassenen Flachreliefs und eine gebrannte Ton-Madonna mit Bemalung in der Kapelle der Nuestra Señora del Pilar (Abb. 375) in gotischen Schriftzeichen die Bezeichnung des großen Künstlers und gehören zu seinen schönsten Werken. Allgemein gesprochen hat Pedro Millán das Temperament eines Künstlers, der in flämischer, gegen Ende des 14. Jahrhunderts in Burgund eingedrungener Überlieferung groß wurde. Claus Sluter scheint in Sevilla von den Toten auferstanden zu sein.

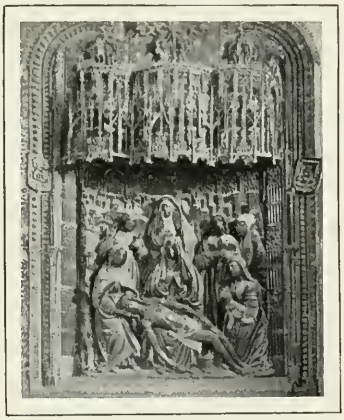

Abb. 365. Kreuzabnahme (Palencia, Kathedrale).

Katalonische Schule. Mit der Vereinigung Aragoniens und Siziliens unter der Regierung Alfons' III. (1285—1291) beginnt die Einwirkung Italiens. Der Architektur, die sich einer alten und soliden Tradition erfreute, konnte sie zunächst nichts anhaben, um so stärker macht sie sich in der Malerei bemerkbar. Diese erste Berührung war um so kürzer und ihre Kraft um so schwächer, je weiter man von der Ostküste entfernt ist. Dann kamen große Künstler wie die Florentiner Gherardo Starnina und Dello, die Flamländer Alemany und Jan van Eyck nach Spanien. Daraus entstand eine Schwankungsperiode, die zunächst Frankreich, Burgund und die Grafschaft Venasque unter der Regierung Johanns I. (1387 bis 1395) nach seiner Vermählung mit der Tochter des Herzogs von Bar, einflußreich werden ließen, später Italien, besonders Siena, unter König Martin (1395 bis 1410), der seine Jugend in

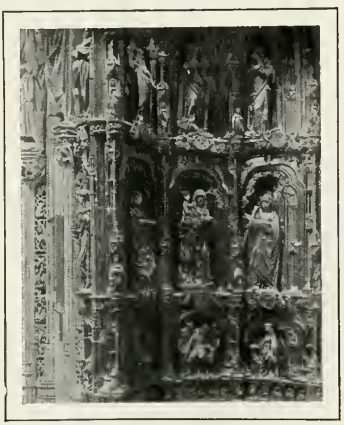

Abb. 366. Gil de Siloe, Anna selbdritt (Burgos, Kathedrale, Altar der heiligen Anna).

Sizilien verlebt hatte. Schließlich war die Einwirkung der Kunst Flanderns und des Rheinlandes Mitte des 15. Jahrhunderts für einige Zeit vorherrschend.

Ferrer de Bassa, der im Laufe des 14. Jahrhunderts das königliche Kloster von Pedralbes ausschmückte, erscheint ganz als ruhmreicher Vorläufer, aber der wirkliche Gründer der neuen Schule war Luis Borrassá (1366?—1424). Das als sein Werk gesicherte Retabel von San Llorens aus Morunys (1415) im Museum von Vich ermöglicht es auch, diesem Maler die Pentecostés (Ausgießung des heiligen Geistes) von Manresa und Santa Ursula von Cardona zuzuweisen, die die gleiche Jungfrau und gleiche Apostel auf Goldgrund, aus dem azurner Himmel leuchtend hervorbricht, zeigen. Borrassá wagte sich, wie alle Künstler seiner Zeit, zuerst nicht an die Darstellung von Schatten. In der Pentecostés von Santa Ana von Barcelona machte er den ersten Versuch damit. Die Retabeln von Todos los Santos (Abb. 376) und Santa Clara (San Cugat del Vallés) sind aus seiner besten Zeit; das von San Juan Bautista (Abb. 377) ist, falls es nicht von seiner Hand ist, so doch aus seiner Schule.

Abb. 367.
Gil de Siloe und Diego de la Cruz, Retabel der Kreuzigung (Kartause von Miraflores).

Als Erbe des künstlerischen Rufes Borrassás erscheint Benito Martorell. Man weiß von ihm, daß er seine Studien in Florenz machte, um zur Zeit Alfons' V. (1416—1458) wieder nach Barcelona heimzukehren. Sein frühestes Werk ist das Retabel in San Nicolás de Bari (Manresa, Katalonien). Die prächtigen Retabeln der Transfiguración (Kapitelsaal der Kathedrale von Barcelona) und von San Marcos in Manresa (Abb. 380) werden noch als seine Schöpfung genannt. Die Zeichnung ist richtig; die Komposition wohl abgewogen; die Geste gut mit einem leichten Anflug von Übertreibung. Martorell versteht sich besser als Borrassá auf die Darstellung von Reiterfiguren und gibt Hände und Füße sicherer wieder als seine Vorgänger. Martorell war Zeitgenosse des gefeierten Brunelleschi. Diejenigen seiner Schüler, die wie er die

italienischen Werkstätten besucht hatten, stellten mit Vorliebe die Bauwerke der italienischen Renaissance dar, obwohl die nationale Bauweise noch gotisch war. Trotz alledem blieben die französischen Miniaturmaler, die sich seit dem Ende des 14. Jahrhunderts darauf verlegt hatten, Städte, Landschaften, Pflanzen und Blumen getreu nachzubilden und jeden Gegenstand und jede Person richtig zu plazieren, in Ansehen. Um sich davon zu überzeugen, vergleiche man den heiligen Georg der Sammlung Vidal Ferrer von Barcelona (Abb. 379) mit der Darstellung desselben Heiligen durch den Meister des Stundenbuchs des Marschalls von Boucicaut (Sammlung André, Paris, wohl aus dem Jahr 1402, Abb. 378). Das spanische Werk ist ganz bestimmt eine Kopie. Derselbe schwarze Ritter auf einem Schimmel, gleiche Stellung des Pferdes, gleiche Haltung des Heiligen, dieselbe prächtig gekleidete, junge Frau mit einem Lämmchen, dasselbe Schloß in der Ferne und der gleiche vom Ritter durchbohrte Drache. Bei dieser Gelegenheit möchte ich darauf aufmerksam machen, daß man vielleicht den Einfluß der italienischen und vor allem der sienesischen Schulen zu dieser Zeit in Katalonien überschätzt hat. Obwohl er beträchtlich war, sollte derjenige Frankreichs nicht übersehen werden.

Abb. 368.
Gil de Siloe, Grab Johanns II. und der Doña Isabella (Kartause von Miraflores).

Jaime Huguet, dem zuweilen Malereien Martorells zugeschrieben werden, zeigt mit diesem verglichen ein viel ruhigeres Temperament, so in dem schönen Retabel der Santos Medicos

Abb. 369. Gil de Siloe, Grab des Juan Padilla (Burgos, Museum).

(San Miguel von Tarrasa). Er verwendet noch den Goldgrund. Ebenfalls sind die Diademe, Kleidereinfassungen und Heiligenscheine vergoldet und haben sogar ein leichtes Relief, das dem Glanz des Metalls zugute kommt. Darin gleicht er den Malern des beginnenden 15. Jahrhunderts; jedoch übertrifft er sie durch seine edlen, ausdrucksvollen Gestalten, sichere Linienführung und frische, glänzende Farbgebung.

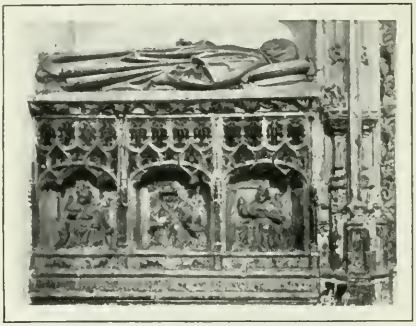

Abb. 370. Grab der Doña Beatrix Pacheco (Segovia, Kirche des Parral).

Die Maler arbeiteten in der Richtung, die ihnen Martorell gewiesen, weiter, als der Meister des Triptychons von Belchite (Prov. von Saragossa, im Jahre 1439) und ein andrer großer Künstler, Luis Dalmau, der von 1432 ab einige Jahre in Flandern zugebracht hatte, einen neuen Weg einschlugen. Am 6. Juni 1443 beschloß der Rat der Hundert von Barcelona ein Retabel auf dem Altar seiner Kapelle aufzustellen und die Ausführung Luis Dalmau „als dem besten und geschicktesten Maler, der zu finden sei“ anzuvertrauen. Das Werk, das berühmte Retabel der Ratsherren (de los Concelleres), wurde 1445 fertig: *Sub anno MCCCCXLV per Ludovicum Dalmau fui depictum*, liest man auf dem Stuhl der Jungfrau. Das Bestreben, die Natur frei von aller Konvention wiederzugeben, die Modellierung und die hervorragenden Eigenschaften der Technik erinnern an die Werke der großen, flämischen Meister. Die Jungfrau könnte ihrer feierlichen Haltung wegen flämisch sein, wenn sie nicht die körperliche Anmut des katalonischen Typs hätte (Abb. 381). Dasselbe ist der Fall mit den engelischen Sängern, zu denen Dalmau durch den vielseitigen Genter Altar der Gebrüder Hubert und Jan van

Abb. 371. Eva (Albi, Lettner der Kathedrale.)

Eyck angeregt wurde, die aber in ihrer warmen Farbgebung an die goldbraune Hautfarbe der Mädchen Barcelonas erinnern (Abb. 381 und 382).

Dalmau gewann sich seine besten Schüler nicht in Katalonien. Dort knüpfte man an die von ihm unterbrochene Überlieferung wieder an. Ein wahrhaftes Malergeschlecht kommt hoch, das der Vergós, um 1434 mit Jaime beginnend und um 1503 mit seinen Neffen oder Söhnen Jaime II., Rafael und Pablo ihr Ende findend. Wir verdanken den Vergós sehr schöne Retabeln, darunter die Retabeln der Brüderschaft der Revendedores von Barcelona, des Condestabel (eines Herrn von Antigüedades aus Barcelona), von San Esteban (Rectoría von Granollers del Vallés), San Vicente (Abb. 383) und San Antonio Abad (Abb. 384), als Arbeiten ihrer Schule werden ein heiliger Michael als Drachentöter (Taf. I) und einige Votivbilder (Abb. 386) angesehen. In diesen Malereien hat der Goldgrund eine Musterung aus Palmzweigen und die Heiligenscheine sind aus erhabenen, konzentrischen Kreisen. Diese Übertreibung der Verwendung des Goldes wurde von der Kundschaft der Maler verlangt. Nur einige vereinzelte Künstler wie Dalmau und der Meister des heiligen Georg waren diesem Zwang entgangen. Daraus folgt, daß die Werke der Vergós einen altertümlichen Eindruck machen, den ihre vorzüglichen Qualitäten Lügen strafen, der auch den Werken ihrer jüngeren Zeitgenossen fehlt. Als letzter Künstler ist Jaime Serra anzuführen, der im Jahre 1461 für das Kloster des Santo Sepulcro von Saragossa das prachtvolle Retabel malte, in dessen Besitz es noch heute ist.

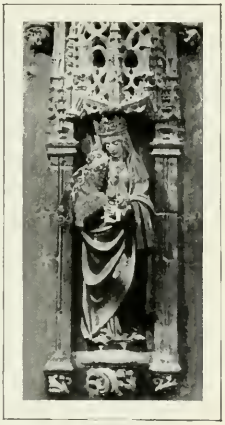

Abb. 372. Virgen del Reposo (Sevilla, Kathedrale).

Schule von Valencia. Seit den ersten Jahren des 13. Jahrhunderts hatte das Königreich von Valencia eine Malerschule, die wie die katalonische Schule zwischen

Abb. 373. Pedro Millán, Tür del Nacimiento (Sevilla, Kathedrale).

Italien, Frankreich und Burgund (Abb. 385) schwankte. Das Triptychon der Kartause von Porta Coeli (Ende des 14. Jahrhunderts, Museum von Valencia) vielleicht ausgenommen, ging zunächst kein bedeutendes Werk aus ihr hervor.

Abb. 374. Pedro Millán, Kopf eines Bischofs (Sevilla, Kathedrale, Tür del Bautismo).

Einige Forscher sind der Ansicht, daß Starnina im Laufe seiner langen spanischen Reise am Ende des 14. Jahrhunderts in Valencia gelebt hätte und daß auch Jan van Eyck im Jahre 1428 dorthin kam. In diesem Fall würde die Schule von Valencia ihnen vielleicht ihre ersten Erfolge verdanken. Wie dem auch sei, König Alfons V. von Aragonien, der durch die Belagerung Neapels zurückgehalten wurde, beauftragte am 27. Oktober 1440 den Amtmann von Valencia, ihm den Sohn des Mestre Jaime Jacomart zu senden, dessen Talent ihm gerühmt war. Zwei Jahre später gab er diesem Künstler das Retabel der Santa Maria della Pace von Neapel in Auftrag. Jacomart Baçó wurde durch diese Arbeit und durch weitere, die er darauf in Angriff nahm, fast elf Jahre lang in Italien zurückgehalten. Als er im Jahre 1451 nach Valencia zurückkehrte, stand er in der Blüte seiner Schaffenskraft. Das südöstliche Spanien besitzt von Jacomart Baçó die Retabeln von Caté (im Jahre 1460) und Segorbe wie das Triptychon, das der Colegiata von Játiva durch Kardinal Alphonse Borgia geschenkt wurde. Die Malerei Jacomarts ist altertümlich, überladen mit guillochiertem Gold, sonst aber geschickt und kunstvoll. Die Modellierung ist ohne harte Schatten erreicht. Blau und karmin sind sammetweich; das Grau hat den Glanz feinen Pelzwerks. Trotz seines langen Aufenthalts in Italien hat der Meister eine Vorliebe für die Schule van Eycks beibehalten. Dies kommt

Abb. 375. Pedro Millán, Jungfrau (Sevilla, Kathedrale, Kap. der Nuestra Señora del Pilar).

zum Ausdruck in der Behandlung der Frauen- und Engelköpfe mit zierlich gelocktem Haar, der harmonischen Farbgebung. Die Zwiefältigkeit seines Talentes läßt ihn einmal als den Vertreter der flämischen Richtung, der die spanischen Schulen im Laufe der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts mehr oder weniger folgten, dann als den Vorläufer der valencianischen Renaissance erscheinen.

Kastilianische Schule. Die frühesten Namen, die die Geschichte der Malerei in Kastilien überliefert, sind die Florentiner Künstler. Wenn auch Johann I. Starnina nicht heranzog, wie

Abb. 376. Luis Borrassá, Thronende Jungfrau (San Cugat del Vallés, Retabel von Todos los Santos).

Abb. 377. Schule des Borrassá, Salome (Baños, Retabel von San Juan Bautista). (Paris, Musée des Arts décoratifs.)

man bis jetzt annahm, so kam doch wenigstens unter der Regierung Johanns II. Dello (S. 185), dem wir zweifellos das Retabel der alten Kathedrale von Salamanca und das darüber befindliche Fresko verdanken, das stark unter dem Einfluß Giottos steht (im Jahre 1445). Trotzdem ist der Stil der ersten Werke, die dieser Schule zugewiesen werden, katalonisch-sienesisch. So das Votivbild Heinrichs II. (1369—1379) und der Königin Johanna (Abb. 388). Das herrliche Reliquiar-Triptychon des Klosters von Piedra, im Jahre 1390 vollendet, ist ganz nationaler Überlieferung folgend gemalt (Abb. 389—391). Zwar erinnern die zwölf Szenen auf den Außenseiten der Flügel an die nach Art französischer Miniaturisten gegen Ende des 14. Jahrhunderts ausgeführten katalonischen Bilder. Die musizierenden Engel auf den Innenseiten

aber stehen auf einem Fußboden aus mudejarischen Quadersteinpflastern, tragen auf ihren Gewändern und Heiligenscheinen dekorative Inschriften in arabischen oder gotischen Schriftzeichen und erinnern an die Engel des Beatus-Kommentars der Nat.-Bibl. von Paris und die des Retabels von San Cugat del Vallés (S. 90 und 186). Nun weiß man, daß Luis Borrassá, der Schöpfer dieses Retabels, Anfang des 15. Jahrhunderts sich einen Namen machte und das Reliquiar aus dem Jahr 1390 datiert ist. Ich will nicht behaupten, daß die Erzengel von Borrassá sind; es könnte auch sein, daß diese Malereien, die jünger sind, als die

Abb. 378. Heiliger Georg, Stundenbuch des Marschalls von Boucicaut.

Abb. 379. Benito Martorell, Heiliger Georg (Barcelona, Sammlung Vidal Ferrer y Soler).

auf den Außenseiten, nachträglich hinzugefügt wurden. Aber ich möchte Spanien ein künstlerisches Juwel zurückgeben, das ihm ohne jeden Zweifel gehört, mag man sich auch noch so sehr bemühen, es ihm abzusprechen.

Im Jahre 1428 machte Jan von Eyck seine berühmte Reise nach Spanien und Portugal. Sein Einfluß hatte zur Folge, daß Heinrich IV. (1454—1474) zahlreiche flämische Bilder kaufte. Darunter ein Meisterwerk: Der Triumph der Kirche über die Synagoge (Prado), ein Geschenk an das Kloster des Parral in Segovia aus dem Jahre 1454. Von diesem Zeitabschnitt an werden die künstlerischen Beziehungen, übrigens durch Familienbeziehungen der Herrscherhäuser erleichtert, zwischen Kastilien, Burgund und Flandern immer engere, die kastilianische Schule kommt unter den Einfluß der nordischen Malerei.

Von den Malern der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts sind zu nennen der Meister des Klosters de la Sisla, der in einigen seiner Werke der Mudejararchitektur entlehnte Einzelheiten gibt (Abb. 392), Pedro Berruguete, Jorge Inglés, Fernando Gallegos, Juan Flamenco und Juan de Borgoña.

Ersterem werden der Engelische Gruß, die Heimsuchung (Abb. 392), die Beschneidung (Abb. 393) und der Tod der Maria zugeschrieben.

Das Auto de fe von Pedro Berruguete ist eine heiß und kraftvoll empfundene Malerei mit ausgesprochen venezianischen Anklängen (Madrid, Prado). Leider ist die Zeichnung schlechter als die Farbgebung und die realistisch aufgefaßten Personen heben sich nüchtern von einem Gold- oder Silbergrund ab.

Abb. 380. Benito Martorell, Weihe des Santo Aniano (Manresa, Basilika, Retabel von San Marcos).

Jorge Inglés ist der Schöpfer des wertvollen Retabels, das Don Iñigo López de Mendoza, Marquis von Santillana, in seinem Testament (1455) für das Hospital von Buitrago in Auftrag gab. Auf einer Seite hat der Künstler den zu Füßen der Jungfrau knienden Stifter, ihm gegenüber die Marquise von Santillana in Begleitung eines Ehrenfräuleins dargestellt. Zwölf fliegende Engel sind über ihren Häuptern angeordnet. Jeder von ihnen hält ein Blatt in der Hand mit der Strophe eines Gedichtes von López de Mendoza, der durch seine den Mauren gelieferten Schlachten bewies: *„daß die Wissenschaft die Lanze nicht stumpf macht und das Schwert in der Hand eines wahren Ritters nicht rosten läßt“*. Die Samte, Brokate und die Landschaft, die in den Fensteröffnungen erscheint, haben alle Qualitäten der guten flämischen Malerei. Die entschlossenen und

Abb. 381. Luis Dalmau (Retabel der Ratsherren). (Barcelona, Mus. decorativo y arqueológ.)

Abb. 382. Schule des Dalmau, Krönung der Jungfrau (Prado).

kraftvollen Gesichtszüge lassen an Werke Roger van der Weydens denken.

Fernando Gallegos wurde im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts in Salamanca geboren. Sein Stil gleicht ebenfalls stark dem Roger van der Weydens und Dirk Bouts. Da er mit Vorliebe prächtige Kleider, aufgeschlitzte Stiefel, grelle Rittermäntel und Kriegsharnische malt, hat er den Beinamen der Meister der Rüstungen. Die Kreuztragung (Abb. 394) und das Retabel der Kathedrale von Zamora, im Jahre 1470 vollendet, sind glänzende Malereien. Das Hauptwerk des Gallegos scheint das Triptychon der Kathedrale von Ciudad Rodrigo gewesen zu sein, das bruchstückweise verkauft wurde.

Juan Flamenco und Juan de Borgoña stammten zweifellos aus dem Norden. Die Kartause von Miraflores besaß von ersterem eine Reihe Bilder, die sich auf das Leben und den Tod des Johannes bezogen. Der zweite malte für die Kathedrale von Toledo die Fresken des Lebens der Maria, der Einnahme Orans und Porträts von Erzbischöfen. Als eifriger Mitarbeiter ist er an der Ausmalung des Retabels stark beteiligt (S. 203.) Die Werke des Flamenco und des Juan de Borgoña entstanden um das Jahr 1500. Gegen Ende seiner künstlerischen Tätigkeit nimmt Juan de Borgoña italienischen Stil an.

Abb. 383. Pablo Vergós, Priesterweihe des heiligen Vinzenz (Retabel von San Vicente von Soria). (Barcelona, Mus. decorativo y arqueológ.)

Antonio del Rincón ist der erste kastilianische Maler, der mit den Schulen des Nordens bricht. Im Jahr 1446 in Guadalajara geboren, ging er sehr jung nach Italien, erlernte seine Kunst in der Werkstatt Domenico Ghirlandajos

und wurde bei seiner Rückkehr zum Hofmaler ernannt. Die Porträts Ferdinands und Isabellas (Abb. 395) werden ihm zugeschrieben. Die Katholischen Könige im Gebet vor der Jungfrau (um 1491), eines der Juwele des Prado, sind jedoch zu vollkommen ausgeführt, um seinen Namen zu tragen (Abb. 396). Das einzig authentische Werk des Rincón ist das Leben der Jungfrau, dargestellt auf dem Retabel von Robledo. Die Zeichnung ist noch naiv und auch schüchtern, doch steckt darin natürliche Beobachtungsgabe und Verständnis.

Abb. 384. Vergós, San Antonio Abad Exorcista (Bruchstück des Retabels, das mit der Kirche San Antonio 1909 verbrannte). (Barcelona.)

Auf Rincón folgte in seinem Amte als Hofmaler Francisco Chacon, der vor allem ein königlicher Zensor war. Er mußte darüber wachen, *„daß kein Mohammedaner oder Jude sich unterstände, die Gestalt des Heilands, seiner ruhmreichen Mutter oder irgend eines anderen Heiligen unserer Religion zu malen“* (Brief Isabellas, 20. Dezember 1480).

Neben den Malereien, deren Zuschreibungen gesichert sind, stehen andere, die leider keinem bestimmten Künstler zugewiesen werden können, an erster Stelle ein wertvolles Retabel von Daroca (Abb. 397). Die Frauengestalten von seltsamer Anmut, die allgemeine Modellierung, die lockere Linienführung, die Zeichnung der Augen erinnern an den Stil chinesisch beeinflußter persischer Fayencen und Manuskripte. Ebenso bemerkenswert, aber ganz anderer Art ist ein heiliger Dominikus (Abb. 398), auch aus Daroca. Er verrät ein kraftvolles, künstlerisches Temperament. Wenn diese Figur, wie es allen Anschein hat, der aragonesisch-kastilianischen Schule angehört, so ist sie eins von deren

Abb. 385. Schule von Valencia (Retabel der Auferstehung. Bruchstück). (Valencia, Museum.)

Abb. 386. Schule des Vergos, Heiliger Michael (Madrid, Samml. José Lázaro).

Prachtstücken. Dagegen müssen einige Bilder, die in Kastilien gegen Ende der Gotik gemalt sind (Abb. 387), an die katalonische Schule angegliedert werden.

Navarresische Schule. Navarra, das den französischen Künstlern so freundlich entgegen kam, nahm auch die Hautelisse-Weber gastlich auf, die die herrlichen Tapisserien der Schlösser von Olete und Tafala nach Vorbildern von Pariser Dekorateuren: Colin Bataille und Jean Dourdin fertigten.

Andalusische Schule. Die ältesten Malereien Sevillas sind französischen Stils. Hierzu rechnen die Virgen de la Antigua (Kathedrale), die Virgen de Rocamador (San Lorenzo) und die Virgen del Corral (San Ildefonso). Die Wandmalereien des Kreuzgangs von San Isidoro del Campo (bei Sevilla) gleichen ihnen im Stil, bereits aber macht sich der Einfluß italienischer Kunst geltend. Es sind Heiligenbilder und ferner Ornamente, die, im Mudejarstil ausgeführt, auf einem Grund von ockerrot, ockergelb und hellindigo stehen. Diese Fresken ließen sich auf das Wappen des Stifters hin in das Jahr 1445 setzen.

Abb. 387. Martin und Thekla (Saragossa, Erzbischöfliches Schloß).

Zwanzig Jahre später vertreten die andalusische Schule Pedro de Córdoba und Juan Sánchez de Castro, der der wirkliche Gründer der Schule genannt werden kann. Ersterer ist der Schöpfer einer Incarnación, die bezeichnet und 1475 datiert ist, der andere hat das Retabel von Santa Lucia ebenfalls mit seinem Namenszug versehen. Sánchez de Castro versteht von Perspektive wenig, Spruchbänder müssen den Ausdruck seiner Figuren unterstützen, auch die Anatomie seiner Figuren ist mangelhaft, trotzdem verrät sein Werk einen nicht gewöhnlichen Künstler. Um beurteilen zu können, was aus ihm hätte werden können, wenn sein

Talent sich in einem günstigen Milieu entwickelt hätte, vergleiche man ihn mit Alfonso de Baena (Abb. 399) und Bartolomé Bermejo (Abb. 400), zwei Mitbürgern und Zeitgenossen, die in der Schule Dalmaus in die Lehre gingen.

Abb. 388. Kastilianische Schule, Heinrich II. und Johanna zu Füßen der Jungfrau (Saragossa, Sammlung Roman Vicente).

Sind nun die von Bartolomé Bermejo oder Bartolomeus Rubeus (lateinische Übersetzung des spanischen Namens) gezeichneten Bilder von ein und demselben Künstler und decken sich diese Namen mit dem des Malers, der die Pieta der Kathedrale von Barcelona mit *Opus Bartholomei Vermeio Cordubensis* zeichnete und mit 1410 datierte? Das Bild von Barcelona, der heilige Michael der Sammlung Wernher in London, der sich bis 1900 in einer Kirche von Tous, einem bescheidenen Flecken des Yucartals, befand, der Christuskopf des erzbischöflichen Museums von Vich (Abb. 400) und der der Sammlung von D. Pablo Bosch y Barrau in Madrid haben diese verschiedenen Signaturen und dazu unverkennbare Ähnlichkeiten. Die Farbtöne sind glühend und kräftig. Alle Bilder durchströmt ein starkes Temperament, das die praktische Arbeit und die Ratschläge der katalonischen Meister wohl mildern, glücklicherweise nicht verflachen konnten.

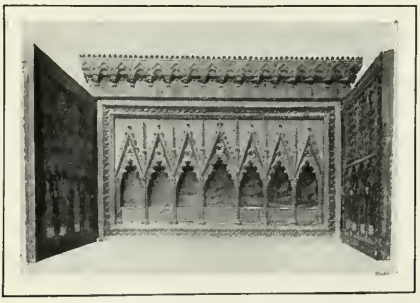

Abb. 389. Reliquiar aus dem Kloster von Piedra (Madrid, Academia de la Historia).

Welche Folgerungen lassen sich aus den Betrachtungen über die frühen Spanier ziehen? Ganz allgemein sind ihre Werke kenntlich an schlanken Formen, kräftig gezeichneten Umrißlinien, reichlicher Verwendung von Gold, eingehender Behandlung der einzelnen Köpfe und der Kleidung, dramatischer Wiedergabe des Vorgangs, einer besonderen Art, die nebensächlichen Begebenheiten darzustellen und einer sehr

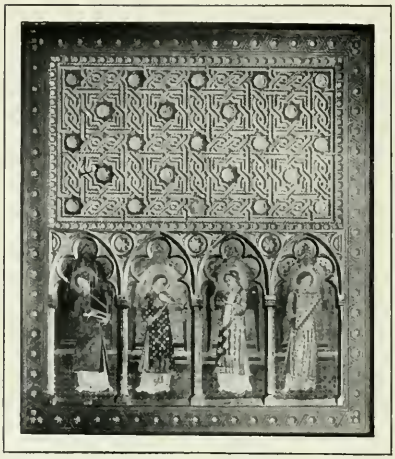

Abb. 390. Reliquiar von Piedra (Inneres eines Flügels).

religiösen, gleichzeitig aber stark naturalistischen Auffassung. Die Schulen jeder Provinz haben besondere Merkmale, die anfangs sehr deutlich, später gegen das 16. Jahrhundert und besonders in seinen ersten Jahren sehr an Intensität einbüßen (Abb. 387).

Die Katalonier lieben durchsichtige Töne, die bei aller Buntheit harmonisch wirken. Trotz ihrer großen künstlerischen Begabung bleiben die Kastilianer und Andalusier immer ernst, der allzu häufig verwandten fahlen Farben wegen. Die Valencianer sind frisch und kräftig. Farben, die ohne viele Abstufungen aufgesetzt sind, lassen ihre Malerei leider etwas hart erscheinen. In der Komposition sind die Katalonier und Valencianer vornehmer, die Kastilianer und Andalusier realistischer.

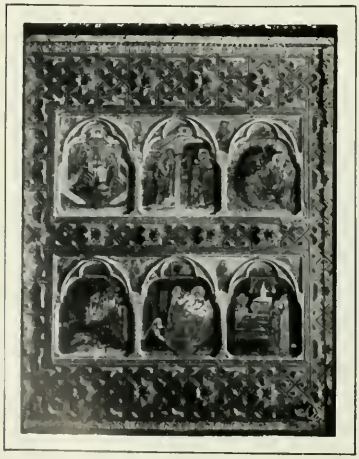

Abb. 391. Reliquiar von Piedra (Äußeres eines Flügels).

Das Mittelalter ist in Spanien durch eine reiche Sammlung ausgemalter Manuskripte vertreten.

Bemerkenswert sind das Libro de los feudos der Kronarchive Aragoniens (13. Jahrh.), eine 1240 datierte Bibel (Nat.-Bibl. von Madrid) und das Breviario de Amor (Escorialbibl., 13. Jahrh.). Aber die Perle der spanischen Manuskripte des Mittelalters ist der Códice de los cantares y loores de la Virgen Santa María, unter dem Namen las Cántigas del rey Sabio bekannt. Die Escorialbibliothek besitzt davon zwei Exemplare. Das eine wurde von Juan González ausgeführt. Das zweite und schönere muß zwischen 1275 und

1284 in Sevilla geschrieben und illuminiert worden sein (Abb. 401—403). In seinem heutigen Zustand enthält es 1226 Miniaturen. Sie sind so duftig wie ein Aquarell, das in munteren und harmonischen Tönen gehalten ist, und stehen auf nur leicht getöntem Grund. Das christliche und mohammedanische Spanien des ausgehenden 13. Jahrhunderts lebt in diesem Manuskript wieder auf. So ist die Architektur mudejarisch, Spitzbogen und Giebel verbinden sich mit dem Überhalbkreisbogen und bei der Illustration der Kirchenlieder LVI, XC, CXXV, CLXXXVII usw. kommen arabische Inschriften und heilige Formeln des Islams vor.

Abb. 392. Die Heimsuchung (Prado, Nr. 2179-D).

Vom ausgehenden 13. Jahrhundert an lassen sich die spanischen Miniaturmaler durch französische Manuskripte beeinflussen. Wir brauchen nicht den Escorial verlassen, um dies festzustellen an dem Códice de la Coronación des 14. Jahrhunderts, wie an der Historia Troyana, die für Peter I. von Kastilien ausgeführt und nach dem Roman de Troie von Benoît de Sainte-Maure gearbeitet ist. Doch selbst zu dieser Zeit hatte die nationale Schule noch nicht abgewirtschaftet. Einige ihrer Werke zeichnen sich aus durch die Verachtung fremder Vorbilder und die Unwissenheit der darstellenden Künstler, worin vielleicht der Grund ihrer ganz besonderen Schätzung zu suchen ist.

Die Durchsetzung mit flandrischer Kunst ging in der Miniaturmalerei gleichzeitig mit allen anderen Künsten vor sich, aber sie war doch begrenzt, und zahlreiche Miniaturmaler folgten ihrem persönlichem Geschmack. Die flandrischen Manuskripte knüpfen an die Schule des Wilhelm Vrelant an und zeigen als Hauptmerkmal Streben nach weicher Linienführung zusammen mit peinlich genauer Ausführung. Von dieser Art ist das Stundenbuch der

Abb. 393. Die Beschneidung (Prado, Nr. 2182-D).

Juana Henriquez, Mutter Ferdinands des Katholischen (Abb. 404). Die Miniaturmaler, die in spanischem Stil weiterarbeiten, machen keine Fortschritte. Sie zeichnen schlecht: längliche Gesichter mit verzogenem Ausdruck und tiefliegenden Augen, untersetzte Körperbildungen. Dann ist auch die Farbe schwer und trüb. Zu Verzierungen, die die französischen und flämischen Miniaturmaler mit hellen und leuchtenden Tönen aufsetzten, nehmen die spanischen Künstler schwarzgold, schwarzgrau oder schwarzweiß. Sie scheinen nur für Familien in tiefer Trauer zu arbeiten.

Abb. 394. Gallegos, Kreuztragung (Zamora, Kathedrale, Mittlerer Flügel).

Wir nähern uns dem 16. Jahrhundert. Mit dem Stil der Vrelant-Schule vermischt sich der Stil der gentisch-brüggischen Schule.

Um die Mitte des 16. Jahrhunderts spürt man auch italienische Einwirkungen, aber sie verraten sich mehr in gewissen Einzelheiten als in der Gesamtheit. Im ganzen sind italienisch beeinflußte Werke dieser Zeit recht selten. — Die große Mehrzahl der eben erwähnten Manuskripte wurde im Norden ausgeführt. Die Malerschule von Sevilla, die ihre Laufbahn mit dem ganz herrlichen Exemplar der Cántigas del rey Sabio (Abb. 401—403) einleitete, zeichnet sich aus durch leuchtende Farbgebung und Verwendung mudejarischer Formen. Die Buchmaler hatten sicher persische Manuskripte zur Hand, und wenn sie sie nicht kopierten, so standen sie doch unter ihrem Einfluß und dem des sie umgebenden Milieus.

Abb. 395. Antonio del Rincón (?), Isabella die Katholische (Madrid, Museo Naval).

Holzarbeiten. Die künstlerischen Holzarbeiten teilen wir ein in solche, die an Wänden angebracht sind (Türen, Fenster, Treppen, Wandverkleidungen, Balustraden) und einzelne Möbelstücke

(Tische, Betten, Sitze, Kredenzen, Truhen, Pulte, Betstühle, Chorstühle). — Zu den ersten gehören die oft sehr prächtig ausgestatteten Türen. Trotzdem ist es höchst wahrscheinlich, daß die Türflügel in äußerst mangelhafter Weise in die Türöffnungen eingesetzt waren, denn vor ihnen hingen sehr dünn gepolsterte Antepuertas, die mit Leder aus Córdoba überzogen waren. Dasselbe Leder diente zur Herstellung von Wandschirmen, die zusammen mit den Antepuertas unentbehrlich waren zum Schutz gegen Luftzug in den schlecht geschlossenen Wohnräumen, in denen Braseros (offene Kohlenbecken) die Kamine ersetzten.

Abb. 396. Die Katholischen Könige und ihre Familie (Pradomuseum).

Die Möbel unterscheiden sich kaum von französischen Möbeln. Doch mußten Sitze und Tische nicht allgemein gebräuchlich sein, da sich noch Peter I. nach mohammedanischem Vorbild auf Kissen und Teppiche niederließ.

Das Museo Arqueológico von Madrid besitzt einen Kirchenstuhl mit drei Plätzen, der rote Farbspuren bewahrt hat (Abb. 405). Dieses Möbel stammt aus einem Nonnenkloster (Gradafes, Prov. León) und scheint in das 13. Jahrhundert zurückzugehen. Er wäre so der Ahne aller jener prachtvollen Holzarbeiten in den Kathedralen und Abteikirchen.

Die gotischen Kirchenstühle Spaniens, aus sehr hartem Holz geschnitten, sind zuweilen wahre Prachtstücke an Geschmack und Ausführung. Über die schönsten unter ihnen sei genaueres angegeben:

Seo von Saragossa. Eiche

Abb. 397. Die Anbetung der Magier (Triptychon aus Daroca). (Madrid, Mus. Arqueológ.)

aus Flandern. Im Jahre 1412 begonnen, von den Mauren Ali Arrondi, Muza und Schamar geschnitzt, auf die im Jahre 1446 Juan Navarra und die Brüder Antonio und Francisco Gomar folgten.

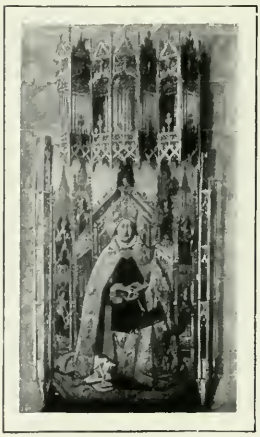

Abb. 398. Heiliger Dominikus aus San Domingo de Silos in Daroca. (Madrid, Mus. Arqueológico.)

Kathedrale von Barcelona. Sehr zierliche Stühle, im Jahre 1453 von Matías Bonafé ausgeführt (Abb. 406). Die mit gemalten Wappen verzierten Rückenlehnen entstammen der Hand deutscher Künstler: Michael Loker und sein Schüler Johann Friederich. Die Wappenschilder erinnern an die am 5. März 1519 von Karl I. (V.) abgehaltene Stiftsversammlung des goldenen Vließes, in der die Könige von Dänemark und Polen mit der Kette des goldenen Vließ belehnt wurden.

Kathedrale von Sevilla. Arbeiten des Nufro Sánchez und des Dancart (1475—1479). Der erzbischöfliche Stuhl — stark restauriert — ist von Dancart. Die Rückenlehnen sind mit mudejarischen geometrischen Mosaiken verziert.

Kartause von Miraflores (bei Burgos). Dunkel Nußbaum. Aus der Werkstatt des Martín Sánchez hervorgegangen (1486—1489).

Santa María von Nájera. Gearbeitet von Andrés und Nicolás (im Jahre 1495, Museum von Valladolid).

Abb. 399. Alfonso de Baena, Martyrium des heiligen Medin (Bruchstück). (San Cugat del Vallés.)

Kathedrale von Burgos. Von Felipe de Borgoña geschnitzt (1499 bis 1512).

Kloster des Parral (Mus. Arqu. von Madrid). Nußbaum. Von der Hand des Bartolomé Fernández de Segovia (1526).

Kathedrale von Toledo. Von Kardinal Mendoza dem Maestro Rodrigo aufgetragen, der auf den Rückenlehnen geschichtlich bedeutsame Ereignisse aus dem Krieg gegen Granada darstellte (Abb. 407). Er vollendete sie 1495 und erhielt als Zahlung

43313 Realen und 30 Maravedi (etwa 173250 Francs), also für den Stuhl 866 Realen und 20 Maravedi. Um 1540 wurden die Rücklehnen der Sillería alta, ihr krönender Abschluß und der Stuhl des Erzbischofs zwischen Berruguete und Felipe de Borgoña zur Ausführung verteilt (S. 238–241), dem Berruguete wurden 50000 Reale (200000 Francs) bewilligt.

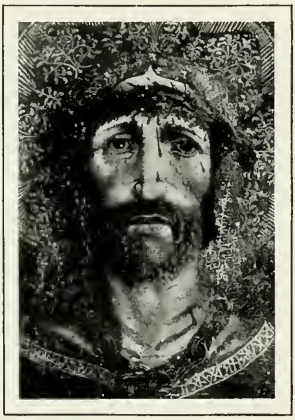

Abb. 400. Bartolomé Bermejo, Christuskopf (Vich, Museum).

Kathedrale von Orense. Nußbaum. Im 15. Jahrhundert von Diego de Solis und Juan de los Angeles ausgeführt.

Goldschmiedearbeit. Im Mittelalter müssen die Schatzkammern der spanischen Abteien und Kathedralen von liturgischen Goldschmiedestücken gestrotzt haben. Viele davon sind verschwunden. Was übrig blieb zeigt, daß die Künstler, Ziseleure und Emailarbeiter des spanischen Mittelalters Meisterhaftes leisteten, aber sie unterscheiden sich kaum von den gleichen Gegenständen, die in den anderen christlichen Ländern aufbewahrt werden. Übrigens fand ein beständiger Austausch statt. Wird in französischen Inventaren von Silberzeug und Juwelen nach spanischer Art gesprochen, so besitzen wiederum die spanischen Kirchen zahlreiche aus Frankreich eingeführte Stücke. Ein Inventar kirchlicher Geräte wird unter solchen Umständen kaum aufschlußreich sein. Am besten beschränken wir uns auf einige bemerkenswerte Stücke.

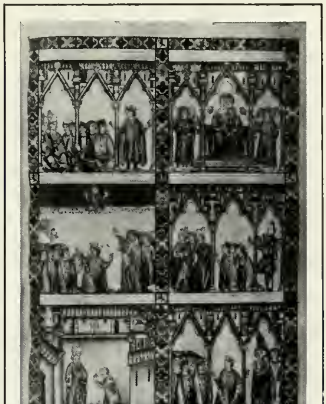

Abb. 401. Las Cántigas del rey Sabio (Escorialbibliothek).

Unter diese rechnen die Custodia des Meßtuchs von Daroca (Abb. 410 und 411) von Moragues dem Älteren um 1380 ziseliert, ein Prozessionskreuz der Kathedrale von Vich, im Jahre 1394 von einem Goldschmied der Stadt mit Namen Juan Carbonell ausgeführt und eine Monstranz, die der Stiftsherr

Despujol im Jahre 1413 derselben Kathedrale schenkte, ferner Kelche (Abb. 408 und 409) und Reliquienkästchen (Abb. 412), die wahre Musterbeispiele spanischer Goldschmiedearbeit des Mittelalters sind. Neben sie kann die Monstranz der Kathedrale von Barcelona (Mitte des 15. Jahrhunderts) gestellt werden, ihrer schlanken, zierlichen Proportion, einfach gehaltenen Zeichnung und vollendeten Ziselur wegen. Bei ihrer Vorweisung wird sie auf einen silbernen Stuhl gestellt, den man ohne jeglichen Beweis Stuhl des König Martin nennt, immerhin ist er ein kostbares Möbel aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Die Künstler der Monstranzen von Vich und Barcelona sind unbekannt. Dagegen wissen wir, daß Marcos Canyes um 1408 den Ratsherren von Barcelona die Goldschmiedearbeit ihrer Kapelle lieferte und Francisco Vilardell für dieselbe Stadt die schönsten Stücke des flachen Tafelgeschirrs goß und ziselierte, das im Jahre 1400 der Königin Maria, der Gemahlin König Martins, überreicht wurde. Besonders erwähnt zu werden verdienen noch ein Tafelaufsatz in Form eines Muschelschiffes aus Gold (Abb. 413), eine nach dem heil. Ferdinand benannte Krone und Tasse (Abb. 414 und 415, Kathedrale von Sevilla), und ein großes, silbernes Triptychon (ungefähr 1,34 : 1,90 m) von Nossa Senhora da Oliveira in Guimarães (Portugal), das ein Beutestück aus

Abb. 402. Las Cántigas (Einzelheit einer Seite).

Abb 403. Las Cántigas (Einzelheit einer Seite).

der Schlacht von Aljubarrota sein dürfte (1385), jedenfalls aber ein herrliches Probestück spanischer Kunst darstellt (Abb. 705).

Gewebe und Stickereien. Gleichzeitig mit den mohammedanischen Elfenbeinschnitzereien, getriebenen Kupferarbeiten, ausgemalten Manuskripten und Waffen drangen auch mohammedanische Stoffe und Stickereien in Klöster und Paläste ein. Die erhaltenen Gewebe wie ihre Wiedergabe auf Miniaturen und Bildern zeigen, daß orientalische Vorbilder frühzeitig von spanischen Werkstätten nachgemacht wurden. Mit den Stickereien war es dasselbe. Eine sehr alte Mitra des Museums von Vich (Nr. 2251) hat wenigstens in Farbe und Zeichnung ein sassanidischen Vorbildern entlehntes Muster. Von dem Goldgrund der Borten heben sich in Seide und grünen Perlen gestickte Kreise ab, in deren Mitte abwechselnd Adler mit entfalteten Schwingen und Kreuze aus dunkelblauen Perlen hineingearbeitet sind. Jedoch wandten sich die fertigenden Künstler frühzeitig der Darstellungsstoffe wegen, die auf kirchliche Zwecke berechnet waren, vom mudejarischen Stil ab und folgten Frankreich, Flandern und Italien. So stellt ein Altarvorsatz aus dem Ende des 14. oder dem Anfang des 15. Jahrhunderts mit köstlichen Goldstickereien, die mit dem Pinsel retuschiert sind, Leben und Tod Christi dar und trägt folgende Inschrift: *Geri. Lapi. Rachmatore. me. fecit. in Florentia* (Museum von Vich, Nr. 2050).

Abb. 404. Vrelant, Miniatur aus dem Stundenbuch der Königin Doña Juana Henriquez (Madrid, Schloßbibl.).

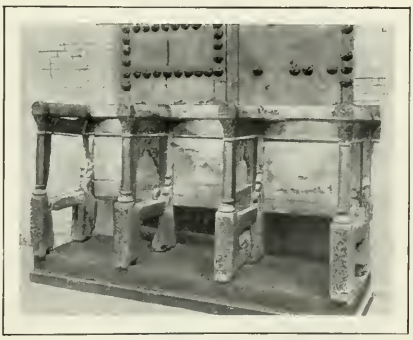

Abb. 405. Chorstühle von Gradafes (Madrid, Mus. Arqueol.).

Die Hautelisse-Webereien knüpfen in Muster und Technik an die Fabriken von Arras an. Solcher Art sind die französisch-flämischen Arbeiten der Seo von Saragossa und der

Kirche Nostra Señora del Pilar, einige von ihnen aus der Mitte des 15. Jahrhunderts. Unter den brabantischen Malern und Stickern, die sich in Barcelona niedergelassen hatten, müssen daher die Lehrmeister der katalonischen Sticker gesucht werden. Ihre besten Schüler waren die Angehörigen der großen Familie der Sardoni (15. und Anfang des 16. Jahrhunderts), der wir zweifellos den berühmten Altarvorsatz des Klosters von San Juan de las Abadesas verdanken (um 1414, Museum von Vich).

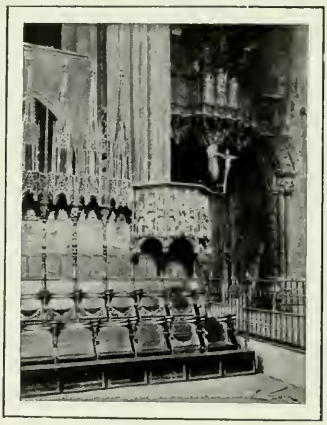

Abb 406. Matias Bonafé, Chorstühle (Barcelona, Kathedrale).

Siegel und Münzen. Oft sehr schön, sehr dekorativ, aber ohne besondere künstlerische Merkmale.

Mudejarische Kleinkunst. — Fayencen. Die Umwallungen und die Kirchen von Toledo aus dem Codex Vigilanus (976), wie der Brand Babylons des Beatus (S. 90 und 91; Abb. 183) zeigen, daß die spanischen Gebäude von proto-mudejarischer Zeit an mit persischen Fayencen verkleidet wurden (S. 90 und 91). Der emaillierte Backstein, der im Norden Afrikas, in Spanien und Sizilien von iranischen Töpfern eingeführt war, unterlag dort denselben Umwandlungen wie in seiner Heimat. Er wurde allein oder in Verbindung mit dem matten Backstein verwandt, bald zugeschnitten, um wirkliche Mosaiken bilden zu helfen, bald in quadratischen Platten verwandt. Die Kalaa der Beni Hammad (Prov. von Constantine, Mitte des 11. Jahrhunderts, s. Abb. 9), die Moscheen von Tlemcen (Prov. von Oran), die Bauwerke Marokkos und der Alcázar von Sevilla, die Alhambra, die Seo von Saragossa und die Kathedrale von Tarragona in Spanien zeigen alle

Abb. 407. Maestro Rodrigo, Einnahme von Marbella (Chorstühle der Kathedrale von Toledo).

Wechsel der Verkleidungen. — Spanien entlehnte von Persien nicht allein Herstellung und Gebrauch der Fayenceverkleidungen. Es lernte von ihm auch die Kunst, dem Email metallischen Glanz zu verleihen (Abb. 416).

Ibn Batuta, der um 1350 von Tanger nach Malaga gekommen war, berichtet in seiner Reisebeschreibung: „In dieser Stadt wird eine schöne vergoldete Töpferware hergestellt, die in entfernteste Länder versandt wird". In Malaga wurde zweifellos die Vase der Alhambra hergestellt, deren Schönheit beinahe die Pracht persischer Kachís des 13. Jahrhunderts erreicht (Abb. 417). Die Rückeroberung Malagas im Jahre 1487 unterbrach die Fabrikation nicht. Die maurischen Meister und Arbeiter blieben dort und vermittelten den Christen das Verfahren.

Abb. 408. Kelche des Erzbischofs Lope Fernández de Luna (Seite 175). (Saragossa, Kirche von Longares.)

Der zweite Fabrikationsort war Mallorca (Majorka), von wo man „so schöne Fayencen ausführte", schreibt Cesare Scaliger, „daß die Italiener sie den schönsten Zinngeschirren vorzogen". Man nannte sie Majolica, nachdem man das r mit einem l vertauscht hatte „per un certo *vezzo di lingua*". Die Werkstätten von Inca, einer kleinen Stadt im Inneren Mallorcas, von wo das Musée de Cluny eine Schüssel aus dem 15. Jahrhundert besitzt, und die von Ibiza hatten ebenfalls großen Ruf. Wie in den Werkstätten Mallorcas verwandte man auch dort altüberlieferte, orientalische Ornamente und unleserliche Schriftzeichen, die mit Vorliebe die Form arabischer Buchstaben haben. Der Glanz hat die kupferrote Farbe schlecht gebrannter, persischer Fayencen.

Abb. 409. Kelch des Erzbischofs Dalmacio de Mur (Muniesa, Prov. Teruel, Kirche).

Die Fayencen mit metallischen Glanzlichtern des Königreichs Valencia, ebenso alt wie die vorigen, sind bei weitem die gewöhnlichsten. Sie gleichen denen von Malaga. Um sie aber von diesen zu unterscheiden, bemalten die Töpfer sie im 15. Jahrhundert mit dem Adler des heil. Johannes oder beschrieben

sie mit Versen aus dem Johannes-Evangelium. Außer Valencia fertigten Biaz, Trayguera, Alaquaz und Manises Glanztöpferwaren von solcher Pracht, daß Papst und Kardinäle sich um ihren Besitz stritten.

Abb. 410. Moragues der Ältere, Custodia von Daroca (Kirche von Daroca).

Nicht zu vergessen Sevilla, dessen Werkstätten noch im 15. und 16. Jahrhundert von Mohammedanern und Nachkommen der Mohammedaner geleitet wurden: Ali, Hamete, Mahomad, Medina usw.

Holzarbeit. Die Tür von Daroca (Abb. 418) und die Türflügel mit achteckigen Sternen und persischen Kreuzen gehören hierher. Letztere, die aus kleinen Füllungen zwischen in der Mitte sich überschneidenden Teilungsbalken und mächtigen Rahmungen bestehen, unterscheiden sich überhaupt nicht von den im mohammedanischen Asien und Afrika gebräuchlichen Türen. Das Reliquiar-Triptychon aus bemaltem und vergoldetem Holz des Klosters von Piedra wurde diesem von dem Abt Don Martín de Ponce zur Bewahrung einer wunderbaren Hostie geschenkt. Die äußerst zart behandelte Holzarbeit zeigt gotische Bogenstellungen, ein Stalaktitenkranzgesims und eine Ansammlung achteckiger Sterne und Kreuze, eine stilistisch einheitliche Schöpfung des Architekten, Dekorateurs und Malers der inneren Füllungen (Abb. 389—391).

Abb. 411. Custodia von Daroca (Rückseite).

Metallverkleidungen. Der Mudejarkunst entstammen noch Türen mit Bronzeverkleidung. An der Kathedrale von Toledo ist das Löwentor mit geometrischen Mustern aus geraden und krummen Linien, mit Sprüchen in kleinen arabischen Schriftzeichen und mohammedanischen Schlössern verziert (Abb. 419, vergl. Abb. 332—334). Auf einer Seite unten steht geschrieben: *„Diese Türen wurden im März des Jahres 1375 beendet"*, also unter der Regierung Alfons' X. Auf der Verkleidung der Türflügel der Kathedrale von Córdoba sind abwechselnd das Wappenschild Kastiliens und Leóns wie arabische und gotische Inschriften angebracht: *„Das Reich ist Gottes,*

alles gehört ihm; am 2. März des Jahres 1415 caesarianischer Zeitrechnung (1377 n. Chr.), unter der Regierung des sehr großen und sehr mächtigen D. Enrique, Königs von Kastilien" (1369—1379). Schließlich ist die Verkleidung der Tür del Perdón (Kathedrale von Sevilla) mit vierstrahligen Sternen und länglichen Sechsecken, die mit einer Inschrift in arabischen Schriftzeichen ausgefüllt sind, verziert (Abb. 420). — Nicht allein die Ausschmückung, auch der Aufbau selbst dieser Türflügel ist orientalisch. Urbild solcher Verkleidung ist die Bronzepanzerung der Türen der Akropolis von Susa (Ausbeute der Reise von Dieulafoy im Louvre). Später sind in Kairo die Türeinfassungen der Moscheen Sâlih Telâje (13. Jahrh.), des Bars Bai (1203 n. Chr.) und der Prinzessin Tatar el-Hegazîje (1359 n. Chr.) und in Persien die der Mesdschid Dschami von Ispahan — ein Meisterwerk getriebener Silberarbeit — ebenso wie die Türen der Kathedralen Spaniens geschützt und verziert.

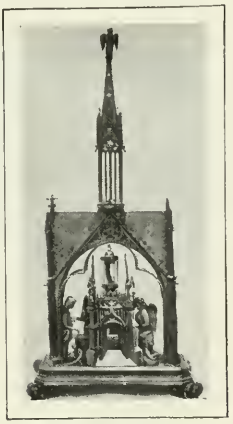

Abb. 412. Reliquiar (Pamplona, Kathedrale).

Seitdem die Almohaden in der Schlacht von Las Navas de Tolosa (16. Juli 1212) durch eine vernichtende Niederlage die Herrschaft verloren, war das muselmanische Spanien von Parteien zerrissen. Bald aber waren nur noch zwei Prätendenten übrig: Ibn Hûd und Mohammed ibn Jûsuf ibn al-Ahmar, vom Stamme der Beni-Nasr. Ibn Hûd fiel durch Meuchelmord und Mohammed wurde so allein Herr eines Königreichs, das Malaga, Almería und Granada umfaßte und Jaén zur Hauptstadt hatte. Als aber Ferdinand III. im Jahre 1236 Córdoba und im Jahre 1246 Jaén eingenommen hatte, verlegte Mohammed den Sitz seiner Regierung nach Granada, bot dort den aus den zurückeroberten Städten vertriebenen Mauren einen Zufluchtsort und gründete die Dynastie der Nasseriden auf so fester Basis, daß sie 250 Jahre standhielt.

Abb. 413. Tafelaufsatz (Saragossa, Seo).

Die Alhambra, die die Nasseriden erbauten und befestigten, um ihre

Residenz dorthin zu verlegen, liegt hoch auf dem Plateau eines westöstlich sich hinziehenden Hügels (726 : 179 m). Nördlich der Darro und südlich der Genil bespülen schützend seinen Fuß.

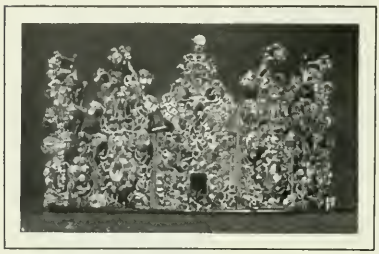

Abb. 414. Sog. Krone des heil. Ferdinand (Sevilla, Kathedrale).

Die gesamte Befestigung umfaßt im Süden und unterhalb des Hügels die Torres Bermejas (hochrote Türme), seit 864 n. Chr. mit dem Namen Medînat al-hamrâ (die rote Stadt) bezeichnet, dann weiter oben auf dem Plateau die Alcazaba, das ist die eigentliche Alhambra. Die Alcazaba, der älteste Teil des Schlosses nimmt die Westspitze ein. Die vorspringende schmale Spitze wird durch ein Vorwerk verteidigt, das von der Festung selbst getrennt ist durch eine mächtige, turmreiche Mauer, darunter die Torre de la Vela. Die Alcazaba zeigt enge Beziehungen zu dem berühmten Schloß Gaillard (1197—1198), das von Richard Löwenherz am Ufer der Seine oberhalb Rouens erbaut ist und an dem zum erstenmal im Abendland das kunstvolle und fein durchdachte Verfahren der orientalischen Stadterbauer in Anwendung gebracht ist. Nun bestanden gar keine Beziehungen zwischen den muselmanischen Ingenieuren der Alcazaba und Richard Löwenherz, der seit seiner Rückkehr aus dem gelobten Land mit Schloß Gaillard die Karaks der Kreuzfahrer nachbildete; beide aber waren bei Lehrmeistern in die Schule gegangen, die in gleichen Überlieferungen erzogen waren. Sie bewiesen dies, indem sie die Alcazaba und Schloß Gaillard in ihrer Gesamtheit wie in Einzelheiten ganz gleich anordneten, nur nach Belieben die bezeichnenden Formen vervielfachend. Als die Macht der Nasseriden sich befestigte, hatte Jûsuf I. (1333—1354) ein Schloß außerhalb der Alcazaba errichten lassen. Jetzt wurde die Festung Mohammeds selbst nur ein Vorwerk, das gesamte Festungswerk dehnte sich über das ganze Hochplateau aus.

Abb. 415. Sog. Tasse des heil. Ferdinand (Sevilla, Kathedrale).

Außer dem eben angeführten Palast, der sich in nordöstlicher Richtung erstreckte, vollendete Jûsuf die heutige Umwallung, einbegriffen die Tore der Gerechtigkeit und des Weins. Seinem Nachfolger, Mohammed V. (1354 bis 1391) verdanken wir den Patio de los Arrayanes (der Myrten) oder de la Alberca (des Beckens) und den ganz prachtvollen Palast mit dem Löwenhof als Mittelpunkt. Schließlich wurde die innere Ausstattung des Turms der Infantinnen (am äußersten Südosten der Nordostfront), in der sich die ersten Spuren des Verfalls zeigen, unter Mohammed VII. begonnnen (1392 bis 1408), dem letzten muselmanischen Prinzen, der den Bau der Alhambra förderte. — Der Palast Jûsufs I. hat sehr gelitten. Der ganze westliche Teil ist verschwunden. Die wunderbare Sala de los Embajadores, die sogenannte Sala del Peinador oder Tocador de la Reina (Ankleidezimmer der Königin), die des Mihrab und der heutige Eingang zur Alhambra wenigstens sind uns zum Glück erhalten. Der Saal der Gesandten (Abb. 421), ein Raum von 11 m im Quadrat und 18 m Höhe, der durch zwei Stockwerke geht, liegt im Innern des Comares-Turmes. Der Saal ist überwölbt durch eine Kuppel von Zedernholz und erhält Licht durch neun Fenster mit beherrschender Aussicht auf die Stadt, den Albaicín und das Darrotal. Über die Sala de la Barca hinweg öffnet er sich gegen Süden auf den Patio de los Arrayanes. Die Flächenverkleidungen aus geprägtem Stuck sind bunt bemalt. Die Farben sind vorherrschend rot, weiß und gold. Lange Inschriften überliefern den Namen des Gründers. Im Obergeschoß des Turmes, zunächst dem Comaresturm, liegt das Peinador de la Reina, das an Schönheit mit dem Gesandtensaal wetteifert. Der Eingangsturm der Alhambra mit der Puerta Judiciaria oder Gerechtigkeit (die alte

Abb. 416. Fayence mit Metallglanz (Madrid, Mus. Arqueol.).

Abb. 417. Vase der Alhambra (Granada, Alhambra).

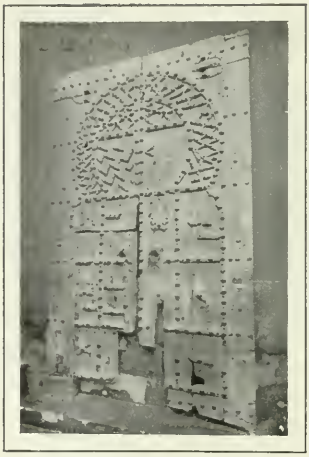

Abb. 418. Tür von Daroca (Madrid, Mus. Arqueol.).

Bîb-usch-Scheria = Tor der Gerechtigkeit) ist ein mächtiger, quadratischer, stark vorspringender Bau. Er schließt einen engen, mit Mauern eingeschlossenen Gang ab, der rechts gedeckt ist durch den Barba-Turm, links durch einen von der Umwallung losgelösten Rundturm. Diese Anlage, die bei asiatischer Befestigung gebräuchlich ist, läßt keine besondere Eigenart erkennen. Wenigstens kommt sie in Griechenland an dem Melangeia-Tor von Mantineia vor. Auf der Fassade des Judiciaria-Turms ist neben einer Hand mit ausgestreckten Fingern jener symbolische, noch unerklärte Schlüssel abgebildet, den der Grundriß der Abteikirche von Batalha nachbildet (Abb. 645). Im Inneren ist das Giebelfeld des Gerechtigkeittors, gleichfalls das des Weintors, mit blau und grünen Fayenceeinlagen von köstlicher Harmonie ausgeschmückt, die wie in Persien mit matten Backsteinen abwechseln.

Trotzdem nun Pedro Machuca, der von Karl V. zur Erbauung eines italienischen Palastes auf dem Plateau der Alhambra ausersehen war, eine große Bresche in das Werk Mohammeds V. geschlagen hat, litt dies doch weniger als das Werk seines Vorgängers. Der Patio de los Arrayanes und der Patio de los Leones (Löwenhof) mit den Sälen der Abencerragen im Süden, der Justicia oder de los Reyes im Osten und de las dos Hermanas (der beiden Schwestern) im Norden wurden zum Glück verschont.

Abb. 419. Löwentor (Toledo, Kathedrale).

Der Löwenhof (Abb. 422—425) wird eingeschlossen von Säulenhallen mit durchbrochener Gipsdekoration in den Zwickelfeldern und zierlichen Säulchen unter Kapitellen, die umschlungen sind von ungemein zart ausgearbeiteten Bandmustern. In

Abb. 420. Tür del Perdón (Sevilla, Kathedrale).

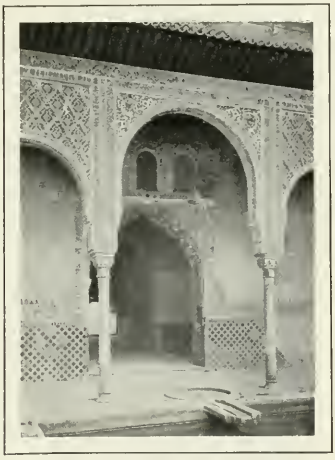

Abb. 421. Alhambra, Eingang zum Saal de los Embajadores.

der Mitte steht der Brunnen, dessen seltsame, unbeholfen gearbeitete Löwen an Aquamanile in Tiergestalt erinnern (Abb. 210). In den Räumen beachte man die getäfelten Türen, die Verkleidungen aus Fayencemosaiken (Alicatados) in geometrischer Musterung, den geprägten Stuck an den Wänden (Abb. 422) und die Stalaktitengewölbe, deren zierliche, anmutige Formen nicht genug gerühmt werden können. Das ganze Werk Mohammeds V. ist herrlich, überragend schön sind aber der Saal de las dos Hermanas, der vielleicht der vollkommenste Ausdruck maurisch-andalusischer Kunst ist, und die drei Kuppeln des Saals der Justicia, die mit Leder überkleidet und mit Malereien ausgeschmückt sind.

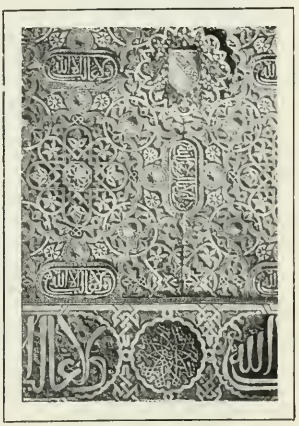

Abb. 422. Alhambra, Ziselierter Stuck.

Die Polychromie des geprägten Stucks und der Stalaktiten in Farben und Metall enthält zinnoberrot, blau, weiß und gold. In bescheidenem Maße sind braun und schwarz verwandt. Diese Farbenskala — lebhafter im Abendland, ruhiger, satter im Orient — herrscht von Indien bis

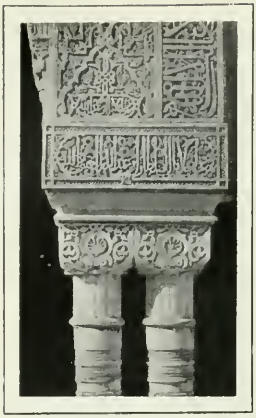

Abb. 423. Alhambra, Gekuppelte Kapitelle.

Spanien ohne Unterbrechung an muselmanischen Bauten vor (S. 28, 34, 147). An der Kalaa der Beni Hammad (seit 1050) wurde darauf hingewiesen (S. 206; Abb. 9). Die Farbgebung der emaillierten Wandverkleidungen ist die persischer Fayencen des 14. Jahrhunderts, als man ockergelb und braun zu blau und weiß hinzufügte.

Seit dem Kalifat hatten die Mohammedaner Lebewesen auf Elfenbeinarbeiten, Kupferarbeiten, Geweben und Manuskripten dargestellt (Abb. 201, 203, 207, 210, 211, 213). Ferner weiß man, daß sie den Palast Medînat az-Zahrâ, in der Nähe Córdobas, mit einer Fülle von Statuen ausstatteten.

Schließlich illuminierten sie, nachdem sie mit den Christen in Berührung gekommen waren, heilige Geschichten, malten und skulptierten Christusbilder, Marienbilder und Heiligenbilder (S. 91, 98, 99, 163, 195). Nichts widerspricht der Vermutung, daß sie die berühmten Kuppeln des Saales der Justicia ausmalten. Mit aller Sicherheit sogar kann man sie muselmanischen oder mozarabischen

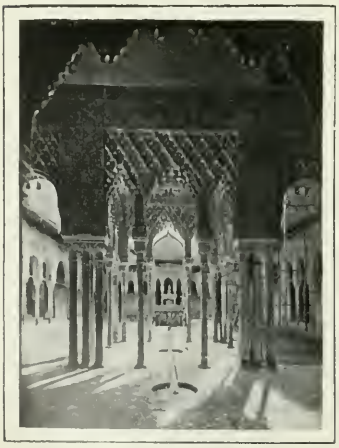

Abb. 424.

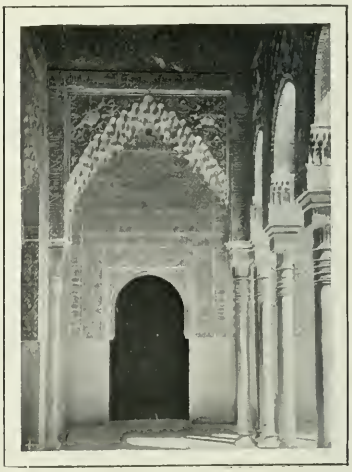

Abb. 425.

Alhambra, Patio de los Leones (Löwenhof).

Künstlern zuweisen, da die dargestellten Themen — eine Ratsversammlung und eine Liebesgeschichte — stilistisch sich von gleichzeitigen Werken der spanischen oder italienischen Schulen unterscheiden. Etwaiger Zweifel würde behoben werden durch die Veröffentlichung der ganz eigenartigen Wandmalereien von Kusêr Amra (Abb. 80 und 81), besser noch durch die Entdeckung von unstreitig mohammedanischen Fresken in der Alhambra selbst im Frauenturm — kriegerische Aufzüge und Jagdszenen —, die ein Stuckverputz verdeckte.

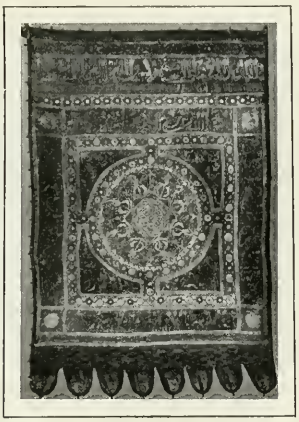

Abb. 426. Almohadische Standarte (Kloster de las Huelgas bei Burgos).

Kleinkunst. Die Kleinkunst des muselmanischen Spanien ist vertreten durch Fayencen, emailliertes Glas, Schmuckstücke, Münzen, Stickereien, Gewebe, getriebene Kupferarbeiten, ziseliertes Eisen und Waffen.

Die dekorativen Fayencen wurden bei Gelegenheit des Alcázar von Sevilla und der Alhambra, die bemalten und durch metallischen Glanz ausgezeichneten Fayencen, häusliche Gebrauchsgegenstände bei Gelegenheit der Mudejarkunst besprochen (S. 207).

Die emaillierten Gläser, unter den schönsten die Moscheelampen, unterscheiden sich nicht von denen anderer mohammedanischer Länder. Es gibt einige Geschmeide (Mus. Arqueol. von Madrid) und Münzen, aber ohne bemerkenswerte Eigenart.

Von den in Spanien in mohammedanischen Werkstätten verfertigten Geweben (S. 99, 106, 138, 139) lassen sich als Beispiele anführen das Priestergewand Bernards de Lacalle, Bischof von Bayonne (1188 bis 1213), mit einer Inschrift in blauen, kufischen Schriftzeichen auf Goldgrund und gelben Arabesken (Paris, Musée de Cluny), zahlreiche Damaste (Diaspres) des Museums von Vich oder der Sammlungen Guiu und Pascó in Barcelona, die schönen Chorröcke der Kathedrale von Lérida (13. Jahrhundert) und prachtvolle mudejarische Teppiche mit den Wappenschildern Kastiliens

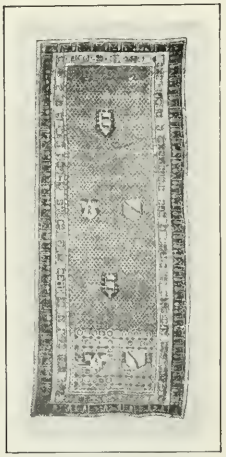

Abb. 427. Teppich mit den Wappen des Marina de Ayala und des Fadrique Enriquez (1473). (London, Spanish Art Galleries.)

und Leóns in einer Fassung aus kufischer Schrift, von denen einzelne für die Verwandten der katholischen Könige gewebt wurden (Abb. 427). Unter den Stickereien stehen an erster Stelle die Standarte (Abb. 426), die in der Schlacht von Las Navas de Tolosa (16. Juli 1212) den Almohaden abgenommen wurde und die Kleidungsstücke des Boabdil (Ende des 15. Jahrhunderts). Das Banner ist in blau, rot, weiß und gold gestickt. Schon allein der Farbenskala wegen wäre es als wertvolles Dokument unter die Malereien der afrikanischen Paläste der Hammadiden (S. 206 und 214; Abb. 9) und der spanischen Paläste der Nasseriden einzuordnen. Die Stoffstickereien verdanken ihren Ruhm den Lederstickereien (Abb. 428).

Abb. 428. Kästchen aus gepunztem Leder.

Die getriebenen Kupferarbeiten werden durch die Aquamanile-Tiere repräsentiert (Abb. 210). Sie sind meist damasziert. Auch fertigte man in Spanien durchbrochene Kupferarbeiten, so die Lampe mit doppeltem Kegel (Abb. 429), nach Mohammed III. (1302 bis 1309), dem Erbauer der Alhambramoschee benannt und aus dem Jahr 705 nach der Hedschra (1305 n. Chr.) stammend, Sternhöhenmesser und kabbalistische Instrumente für Zauberer.

Abb. 429. Lampe aus durchbrochenem Kupfer (Madrid, Mus. Arqueol.).

Meisterschaft in der Metallbearbeitung läßt sich auch bei den Schmucksachen und Waffen feststellen. Zum Schmuck diente die Damaszierung, zarte und geschickte Ziselierung auf massivem Gold, schönes und rein durchscheinendes Email, geschnitztes Elfenbein. Die Waffen wurden in Murcia, Sevilla, Granada und Toledo hergestellt. Die Waffen, die im Besitz der Armería Real und des Archäologischen Museums von Madrid, des Medaillenkabinetts von Paris (Sammlung des Herzogs von Luynes), des

Marquis von Villaseca und des Marquis von Campotejar sind, stammen aus Granada, wo sie beim Eindringen der Katholischen Könige erobert wurden. Fast alle sollen Boabdil gehört haben. Außer dem gewöhnlichen Schwert, dem zweihändigen Schwert und dem Daggert (langer Dolch mit dreischneidiger Klinge), die dem Ahnen des Marquis von Villaseca nach der Schlacht von Lucena, in der er Boabdil gefangen nahm, zugesprochen wurden, handelt es sich in Wirklichkeit eher um prinzliche als um königliche Waffen. Der Degenknauf und der Schmuck der Schwertscheide Boabdils (Abb. 430 und 431) sind aus Gold mit blauen, weißen und roten Emailauflagen. Der Griff ist aus geschnitztem Elfenbein; eine kufische Inschrift dient zur Verzierung: *Gott will, daß Ihr Euer Ziel erreicht, indem Ihr Euer Leben schützt.* Der Knauf des zweihändigen Schwertes ist aus Stahl mit Elfenbeineinlagen, mit der Devise der Könige von Granada: *Gott allein ist Sieger.* Der des Daggerts ist ebenfalls aus Stahl, aber mit geschnitztem Elfenbeinschmuck. Die Scheide, aus goldgesticktem, karmesinrotem Samt, ist mit dünnen, silbernen Platten mit grünen Emaileinlagen geschmückt.

Abb. 430. Degenknauf des Schwertes Boabdils (Im Besitz des Marquis von Villaseca).

Der Helm der Armería Real (Abb. 432) gleicht den gebräuchlichen Helmen Europas, aber er hat kein Visier, und der Helmsturz beschränkt sich auf einen Halbwulst. Er mußte von einem Maschennetz umgeben sein wie die türkischen und persischen Helme. Die länglichen Schilder, halbrund im oberen Teil, die bei den Mohammedanern gebräuchlich sind, sind ihnen jedoch nicht eigentümlich. Wie man nach vorhandenen Stücken schließen kann, waren sie aus Holz, das mit Leder und Metallplatten überzogen war, oft hervorragend in ihrer Arbeit. Auch runde Schilder mit einem Ombon oder einer vorspringenden Spitze in der Mitte kommen vor.

Abb. 431. Schwertscheide Boabdils.

Literatur zu Kapitel V

A. de Alcahali, Diccionario biográfico de artistas Valencianos. Valencia 1897. — Amador de los Rios y Villalta, Monumentos arquitect. de España I. Toledo. Madrid 1904; Toledo en los siglos XII y XIII según los documentos Muzarábigos. (Rev. de Arch., Bibl. y Museos, X, 1904.) — K. Baedeker, Spanien und Portugal. Leipzig 1912. — O. Barth, Arabisches aus Toledo. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XIII, 1902.) — E. Bernard, L'Art en Andalousie. (L'Ermitage, XV, 3.) — E. Bertaux, Le primitifs espagnols. Les disciples de Jean van Eyck dans le Royaume d'Aragon. (Revue de l'Art, XXII, 1907.); Le Mausolée de Charles le Noble à Pampelune et l'Art franco-flamand en Navarre. (Gaz. des Beaux-Arts, 1908, August.); La Sculpture du quatorzième siècle en Italie et en Espagne. (Michel, Histoire de l'Art, II, 2. Paris.) — L. de Beylié, La Kalaa des Beni Hammad. Paris 1909. — W. Bode, Die Anfänge der Majolika-Kunst in Florenz unter dem Einfluß der hispano-moresken Majoliken. (Preuß. Jahrbücher 1908, 9.) — M. v. Boehn, Spanische Reisebilder. Berlin 1904; Toledo. Leipzig 1910. — F. Boutron, Architecture en Espagne. Croquis de voyage. Paris 1902. — Cabello y Lapiedra, La Capilla del Relator ó del Oidor de la parroquia de Sa. Maria la Mayor de Alcalá de Henares. (Bol. de la Soc. Española de Excurs., 1905, April.) — A. F. Calvert, Sevilla. London 1907; Toledo. London 1907; Léon, Burgos and Salamanca. London 1908. — A. F. Casanova, La Catedral de Tarragona. (Bol. de la Real Acad. de la Historia, 1907, März.) — J. Caveda, Geschichte der Baukunst in Spanien. Stuttgart 1858. — J. Clech, Visite à la cathédrale de Saint Pol de Leon et à la chapelle de Notre-Dame du Créisker. Morlaix 1907. — W. W. Collins, Cathedral Cities of Spain. London 1909. — Davilliers, Recherches sur l'Orfèvrerie en Espagne. Paris 1879. — J. E. Diaz-Jiménez, Catedral de Léon: El Retablo. Madrid 1907. — R. Domenech, Apéndices del Apolo español. Madrid 1906. — Durrieu, Le Maître des Heures du Maréchal de Boucicaut. Paris 1896; La Peinture à l'Exposition des Primitifs français. Paris 1904; Manuscrits espagnols. (Bibl. de l'Ecole de Chartres, LIV, 1893.) — Enlart, Origines de l'Arch. gothique en Espagne. (Bull. du com. des trav. hist., 1894.) — A. Fäh, Kunsthistor. Wanderungen durch Katalonien. III. Barcelona. IV. Tarragona. V. Santas Creus. VI. Poblet. VII. Lérida. VIII. Vich. IX. Ripoll. X. Der Montserrat. (Christl. Kunst, II, 1906.) — W. M. Gallichan, The story of Sevilla, with 3 chap. on the artists by C. G. Hartley. New York 1903. — J. C. Garcia, La Catedral de Cuenca. (Bol. de la Real Academia de la Historia, 1902, Dezember.) — J. Gestoso y Pérez, Hist. de los Barros vidriados Sevillanos. Sevilla 1894; Ensayo de un Diccionario de los Artifices que florecieron en Sevilla desde el Siglo XIII al XVIII. Sevilla 1899; Pedro Millan. Sevilla 1885. — J. Gil, El Castillo de Loarre y el Alcazar de Segovia. Burgos 1905. — W. Grosseteste, La Chartreuse de Mireflorès près Bourgos et l'église de Brou près Bourg (Ain). Bourg 1907. — B. Haendcke, Studien zur Geschichte der spanischen Plastik. Straßburg 1900. — E. Hutton, The Cities of Spain. 2. Aufl. London 1907. — Ibn Batuta, Voyages. Franz. Übers. hrsg. von Defrémery u. Sanguinetti. Paris 1853-1858; Reise. Deutsche Bearb. von H. v. Mzik. Hamburg 1911. — H. Joly, Meisterwerke der Baukunst und des Kunstgewerbes aller Länder und Zeiten. Spanien. 1. u. 2. Bd. Wittenberg und Leipzig 1906-1907. — M. Junghändel, Die Baukunst Spaniens. Text von C. Gurlitt. Dresden 1889-1898. — C. Justi, Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens. 2 Bde. Berlin 1908. — E. Kühnel, Die Kalaa der Beni Hammad in Algerien. (Monatsh. f. Kunstwiss., I, 11.) — P. Lafond, La sculpture espagnole. Paris 1909. — V. Lampérez y Romea, Juan de Colonia. Valladolid 1904; Historia de la Arquitectura Cristiana. Barcelona 1904; Historia de la Arquitectura Cristiana española en la Edad Media. Madrid 1908; Los comienzos de la Arquitectura ojival en España. (Bol. de la Soc. Españ. de Excursiones, 1902.); Arte mudéjar y del Renacimiento (Résumen). (Rev. de Archivos, Bibl. y Museos, VII, 9, 1903.); Los elementos decorativos y ornamentales en la Arquitectura mudejar. (Pequeñas Monografias de Arte, 1907, Dez.); La Catedral de Burgos. (Bol. de la Soc. Castell. de Excurs., 1908, Juni.) — V. v. Loga, Zum Altar von Miraflores. (Jahrb. d. kgl. preuß. Kunstslgn., 1910, 1.) — V. v. Loga u. E. Bertaux, Bilder spanischer Quattrocentisten in Berlin. (Jahrb. d. preuß. Kunstslgn., 1909, 3.) — August L. Mayer, Toledo. Leipzig 1910; Von Valencianer Kunst. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 1909, 6.); Studien zur Quattrocentomalerei in Nordwestkastilien. (Repert. f. Kunstwiss., 1909, 6.); Zur Geschichte der Malerei in Aragon und Navarra. (Monatsh. f. Kunstw., III, 5.) — J. R. Mélida, Lecciones dadas en la Escuela de Estudios superiores, 1904-1905; Catálogo del Museo Arqueológico Nacional (Museo Español de Antigüedades). — G. Migeon, L'origine du lustre sur la faïence Hispana-Moresque de Valence. (La Chronique de Arts, 1905.) — Miltoun, Castles and Chateaux of Old Navarre and the Basque Provinces. London 1908. — Monumentos arquitectónicos de España. Madrid 1902. — G. K. Nagler, Neues allgem. Künstlerlexikon. 22 Bde. München 1835-1852. 2. Abdruck Linz 1904 ff. — G. J. de Osma, Azulejos sevillanos del siglo XIII (Porzellanfliesen). Madrid 1902. — Osthaus, Spanische Fliesenkeramik. (Oriental. Archiv 1911, 2.) —

J. D. Passavant, Die christliche Kunst in Spanien. Leipzig 1853. — J. Pijoan, A signed triptych by Bartolomé Bermejo at Acqui. (Burlington Mag., 1912, Oktober.) — Puig y Cadafalch y Miret y Sans, El Palau de la Diputació general de Catalunya. (Anuari, 1909 bis 1910. Inst. d'Estudis Catalans.); Les Influences lombardes en Catalogne. Caen 1908. — P. Quintero Atauri, Sillas de Coro Españoles. (Bol. de la Soc. Españ. de Excurs., 1908, 2.); Los asuntos profanos en las esculturas de las iglesias españolas. (Museum, 1912, 4.) — S. Reinach, Apollo. Paris 1907. (Deutsche Ausgabe. Leipzig 1911.) — Revista de Bibliotecas, Archivos y Museos. — G. Roulin, Le retable de San Miguel in Excelsis (Navarra). (Rev. de l'art ancien et moderne, XIII, 1903.) — Ch. Rudy, The Cathedrals of Northern Spain. London 1906. — J. A. Salazar, Excursión á Cuenca y Ucles. (Bol. de la Soc. Españ. de Excursiones, 1905, Juli.) — S. Sanpere y Miquel, Los Cuatrocentistas catalanes. 2 Bde. Barcelona 1906. — K. E. Schmidt, Sevilla. Leipzig 1902; Spanische Tore. (Weite Welt, XXII, 1903.); Spanische Treppen. (Ebenda, XXIII, 1904.) — F. de Selgas, San Félix de Jativa y las iglesias valencianas del s. XIII. (Bol. de la Soc. Española de Excursiones, 1903, März.) — N. Sentenach, Estatuas ala bastrinas del siglos XIV. (Bol. de la Soc. Española de Excursiones, 1903, Januar.) — E. Serrano-Fatigati, Portadas artisticas de Monumentos españoles. Madrid o. J. (um 1907); Retablos españoles ojivales y de la transicion al renacimento. Madrid 1902. — D. M. Serrano y Ortega, Jesus del Gran Poder, Studie über Montañes. Sevilla 1898. — G. Simancas, Arstistas castellanos del siglo XIII. (Bol. de la Sociedad Española de Excurs, 1905, Januar.) — G. Soler, Cathédral de Barcelona. Barcelona und Leipzig 1903. — A. Springer, Handbuch der Kunstgeschichte, Bd. II. 8. Aufl. Leipzig 1909. — G. Street, Some account of gothic Architecture in Spain. London 1895. — U. Thieme u. F. Becker, Allgem. Lexikon der bildenden Künstler. Leipzig 1907 ff. — F. et N. Thiollier, L'ancien clocher de la cathédrale de Valence. (Rev. de l'art chrétien, XLV, 1902.) — E. Tormo y Monsó, La Pintura aragonesa cuatrocentista, Gerardo Starnina en España. (Boletín de la Soc. Esp. de Excursiones, 1909-1910.) — J. Tramoyeres Blasco, L'art flamand à Valence. (Museum, 1911, 3.) — C. Uhde, Baudenkmäler in Spanien und Portugal. Berlin 1889-1892. — A. Vallance, Hispanomoresque lustre ware. (Studio, 1909, Juni.) — R. Velásquez, Historia de la Arquitectura en la Edad Media. (Rivista de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1896, 1897.) — G. Villaamil, España artística, etc. Paris 1842. — E. T. A. Wigram, Northern Spain. London 1906. — L. Williams, La arquitectura española. (Alhambra, 31. VII. 1904.) — K. Woermann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker, Bd. II. Leipzig 1905.

Abb. 432. Helm Boabdils
(Madrid, Armería Real).

Abb. 433. León, Palast des Don Juan Quiñones y Guzmán.

KAPITEL VI

Renaissance

Plateresker Stil — Sakralarchitektur — Profanarchitektur: Platereske Architektur in Flandern, Deutschland und Frankreich — Plastik: italienischer Einfluß — Malerei — Goldenes Zeitalter — Sakralarchitektur; Escorial und Seminar von Salamanca — Profanarchitektur: Rathäuser — Nationale Plastik; Schule von Valladolid; Schulen von Sevilla und Granada — Malerei; Großmeister der Schule von Sevilla — Kleinkunst; Eisen und Bronze; Holzarbeit; Goldschmiedearbeit; Fayence; Glasmalerei.

Nach dem Tod Calixts III. (1458) kehrte ein sehr berühmter katalonischer Goldschmied Pedro Diéz, den der Papst nach Rom gerufen hatte, nach Spanien zurück und ließ sich in Toledo nieder. Er trat in die Werkstätten der Kathedrale ein und gewann dort solchen Einfluß, daß Enrique de Egas, dessen Vater den Bau leitete, sich diesem nicht entziehen konnte. Trotzdem er von seinem Vater in den Überlieferungen reinster flämischer

Gotik erzogen war, baute er in Valladolid das Colegio de Santa Cruz (1480—1492), an dem der Einfluß italienischer Renaissance deutlich in Erscheinung tritt. Also ein Goldschmied, ein Platero, gibt der Spitzbogenarchitektur eine besondere Wendung. Daher der Ausdruck plateresco, mit dem in Spanien der feine, elegante und ganz eigenartige Stil bezeichnet wird, der der Regierung Johannas der Wahnsinnigen und der Karls V. (1516—1556) entspricht.

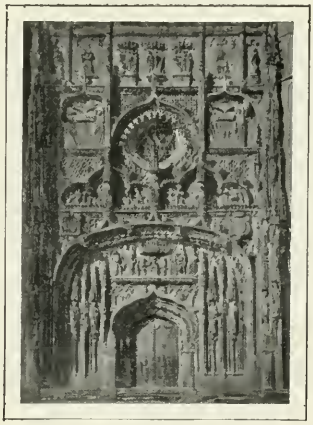

Abb. 434. Valladolid, Portal von San Pablo.

Die Umwandlung ging äußerst langsam vor sich. Wenn der neue Stil an der Fassade von San Pablo in Valladolid (Abb. 434), an dem Portal der Konventskirche von Santa Cruz in Segovia (Abb. 435), und ferner an dem erzbischöflichen Seminar in Baeza auch angewandt ist, so bewahren doch die großen, zu Beginn des 16. Jahrhunderts geplanten Kathedralen die alten architektonischen Formen. Das lange Überleben der Gotik erklärt sich aus dem Widerstand, den der Spanier stets allen Neuerungen geleistet hat (S. 89, 131, 146, 153).

Auch die Schönheit des Spitzbogenbaus und seine Anpassung an christliches Empfinden trugen weiter dazu bei. Selbst Frankreich errichtet im 16. Jahrhundert wenig Renaissancekirchen. Saint-Maclou in Rouen, Saint-Gervais in Paris sind gotisch. Saint-Michel in Dijon, Saint-Eustache in Paris zeigen wohl in Einzelheiten klassische Formen, doch verbinden sie sie mit Netzgewölben und ihre Konstruktion verwendet den Strebepfeiler.

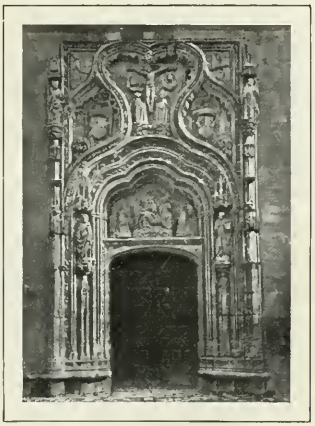

Abb. 435. Segovia, Portal von Santa Cruz.

Während der Übergangszeit hatte Spanien das große Glück, bedeutende Architekten zu besitzen, darunter Ausländer, in der Hauptsache Flamen, meist aber Spanier. Die Namen einiger sind uns bereits

bekannt; die anderen sollen bei den betreffenden Bauten genannt werden. — Die neue Kathedrale von Salamanca wurde im Jahre 1513 in Angriff genommen. Ihr Grundriß war im Jahre 1510 von Antón Egas und Alonso Rodríguez entworfen worden. Juan Gil de Hontañon wurde zum Bauleiter, Juan Campero zum Werkmeister gewählt. Die drei Schiffe und das Querschiff standen im Jahre 1558 da. Im Jahre 1585 ging das Geld aus; die Werkstätten wurden geschlossen. Die Arbeiten wurden im Jahre 1589 wieder aufgenommen; vorher aber rief das Kapitel eine Beratung zusammen. Die geladenen Architekten, darunter der Architekt des Escorial, Juan de Herrera, gaben ihr Gutachten dahin ab, daß der Kirchenbau in gotischem Stil weiterzuführen sei. Die Kathedrale, die die Stadt unter ihrer mächtigen Baumasse erdrückt (105 : 50 m), hat drei Schiffe und fünf Joche, ein Querschiff, das nicht über das Hauptschiff hinausragt, einen Umgang, Kapellen zwischen den Strebepfeilern und eine Vierungskuppel mit Laterne (Abb. 436). Die Rippengewölbe sind eine sehr elegante Umformung des Anjouer Gewölbes, das, von den Plantagenets in England eingeführt, dort derart abgeändert wurde, daß es für seine Architektur von der Mitte des 14. Jahrhunderts an als bezeichnend gilt (Kathedrale von Lichfield, Marien-Kapelle in Ely usw.). Es läßt sich denken, daß Spanien und Portugal, die die Verzweigung der Rippen in sehr bescheidenem Maße verwandten, sie von Frankreich um die Zeit Ludwigs XI. (1461 bis 1483) entlehnten.

Abb. 436. Juan Gil de Hontañon, Kathedrale von Salamanca. Querschiff und Crucero.

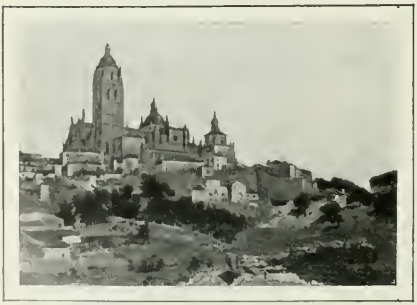

Abb. 437. Juan und Rodrigo Gil de Hontañon, Kathedrale von Segovia.

Die alte Kathedrale von Segovia war im Jahre 1520 von den Comuneros zerstört worden. Als ein Neubau in Frage kam, ernannte das Kapitel zu Baumeistern Juan Gil de Hontañon und seinen Sohn Rodrigo Gil, die soeben die neue Kathedrale von Salamanca fertiggestellt hatten. Die im Jahre 1522 aufgenommenen Arbeiten wurden um 1580 abgeschlossen (Abb. 437). Der große Wert der Kathedrale für die Kunstgeschichte beruht nicht auf ihrem Grundriß, noch auf ihrer Einteilung, die die der Kathedrale von Salamanca wiederholen. Wichtig wird sie durch ihre ungeheuer schnelle Ausführung, die eine Umänderung des Projektes nicht zuließ. So wird sie ein Musterbeispiel gotischer Kunst in Spanien. Der Kreuzgang der alten Kathedrale wurde Stein für Stein bei der neuen wieder hochgeführt (Abb. 438). — Auf dem Gebiete des Sakralbaus spricht das erste Wort eines durchaus neuen Stils die

Abb. 438. Segovia, Kathedrale. Kreuzgang.

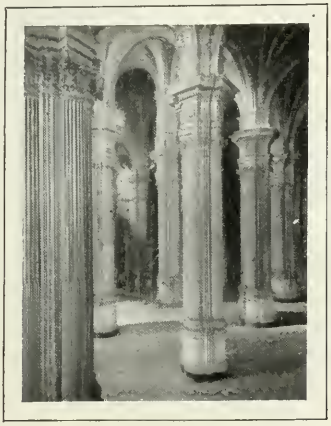

Abb. 439. Enrique de Egas und Diego de Siloe, Kathedrale von Granada. Seitenschiffe.

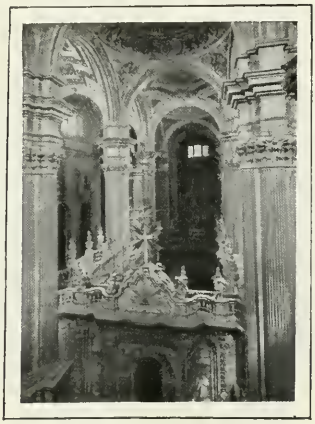

Abb. 440. Jaén, Kathedrale. Crucero und Apsis.

Kathedrale von Granada, Santa María de la Encarnación. Der Entwurf wurde im Jahre 1520 von Enrique de Egas gemacht, der Bau selbst am 25. März 1523 begonnen. Der Architekt, der gerade in Valladolid das Colegio de Santa Cruz in platereskem Stil erbaut hat, wagte dessen Anwendung hier nicht. Er wollte die Kathedrale mit der bereits gebauten königlichen Kapelle in Einklang bringen. Dann war er auch seit dem Jahre 1494 Bauleiter der Kathedrale von Toledo, für die er eine aufrichtige Bewunderung empfunden haben muß. Die christlichen und muselmanischen Konstrukteure arbeiteten zu dieser Zeit noch mit zahlenmäßigen, progressiven Verhältnissen, um einen Entwurf in richtige Proportion zu bringen. Das Zahlenverhältnis der Kathedrale von Toledo, eine Schöpfung des Pedro Pérez (Petrus Petri, S. 148), das auch von den Hontañon übernommen und zu dem ein Architekt von Salamanca, Simon Garcia, einen Aufriß, den wir noch jetzt besitzen, entworfen hatte, entwickelt sich aus einem Quadrat, das über der ganzen Länge der Kirche als Seite konstruiert ist. Selbstverständlich knüpfte Enrique de Egas an dieses Verhältnis an. Er begnügte sich damit, die Zahl der Schiffe von drei auf fünf zu bringen. Im Jahre 1525 gab ihm das Kapitel, dem der gotische Stil mißfiel und das auch das häufige Fernsein des Architekten verstimmte, Diego, den Sohn des Gil de Siloe, zum Nachfolger. Der Grundriß ließ sich nicht mehr umändern — einzig die Anlage der axialen Kapelle des Umgangs unterlag einer Umformung —, der Bau aber wurde in dem strengen Stil der pseudo-klassischen Renaissance weitergeführt (Abb. 439). Selbst die Anmut des Platereskenstils wurde verschmäht.

Abb. 441.
Saragossa, Portal der Santa Engracia.

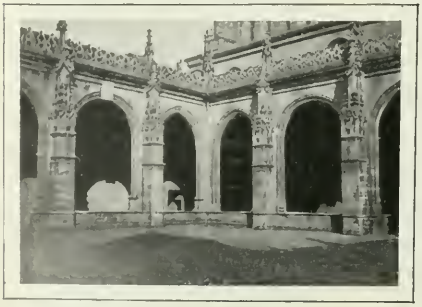

Abb. 442. Santiago, Kathedrale. Kreuzgang.

Die Kapitel von Malaga und Jaén folgten dem Beispiel Granadas. Auch sie ließen den Neubau der betreffenden Kathedralen im pseudo-klassischen, sogenannten griechisch-römischen Stil ausführen (Abb. 440).

Die Sakralarchitektur hielt sich, wie gesagt, nicht am platereskeu Stil auf und ging im allgemeinen direkt von der Gotik zu dem überaus prächtigen griechisch-römischen Stil über, der in Granada zum erstenmal angewandt wurde. Als Ausnahmen seien genannt die köstliche Capilla del Obispo in Madrid, die Konventskirche von Santo Tomás von Avila (1482—1493), der platereske Chor und die gleichartige Apsis der Kathedrale von Córdoba, ferner das Portal der Santa Engracia von Saragossa (Abb. 441), das der Santa María Mayor von Calatayud (im Jahre 1528), die Vorhalle der Kathedrale von Astorga (Abb. 443), endlich San Esteban von Salamanca, nach den Plänen Juan de Alavas im Jahre 1524 begonnen, und von demselben Architekten der herrliche Kreuzgang

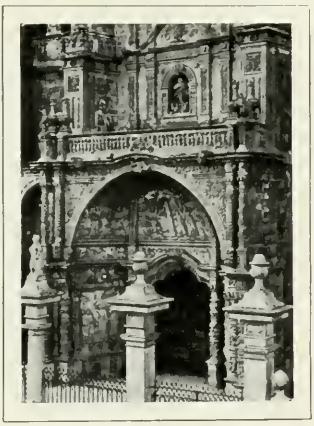

Abb. 443.
Astorga, Vorhalle der Kathedrale.

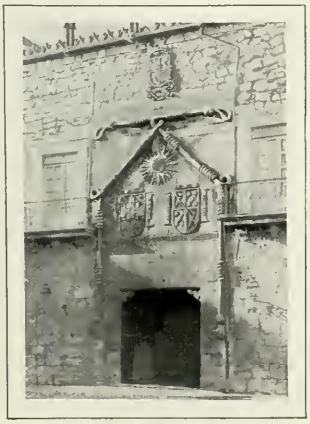

Abb. 444. Mahomat de Segovia, Casa del Cordón (Burgos, Plaza de la Libertad).

Abb. 445.
Burgos, Wappengeschmückte Tür.

der Kathedrale von Santiago (Abb. 442), der größte Spaniens — 39 m Seitenlänge —, dessen Bau fast 60 Jahre erforderte (1521 bis 1580). Schließlich müssen zum Platereskenstil noch die Kuppeln der Seo von Saragossa und der Kathedrale von Burgos (Abb. 297 und 287) gerechnet werden. Es handelt sich hier nur um Ausschmückung, denn die Kuppelspannung über Trompen und das Sterngewölbe könnten nicht von reinerem persischen Stil sein, wenn sie in Ispahan oder Bidschapur für das Grab Mohammed Adil Schahs erbaut wären. In der Tat wurde das Platereske nur Allgemeingut der spanischen Profanarchitektur, hier gab es sich in seiner ganzen Köstlichkeit. Kurz war sein Leben, es kannte wenigstens nicht den Verfall. Es starb gewaltsamen Todes durch einen Urteilsspruch Philipps II., der eine seinen düsteren Gedanken angemessene Architektur wünschte.

Abb. 446. Burgos, Casa de Miranda. Patio.

Profanarchitektur. Ganz allgemein sind die Merkmale plateresken Stils die Verbindungen von Kurven verschiedener Richtung und der von muselmanischen Architekten eingeführte Eselsrückenbogen, der Korbbogen und die Simsbänder, die eine heftige Reaktion gegen die hohen Spitzbogen der Gotik bedeuten, ferner die zu Balustern ausartenden, kannelierten und gedrehten (salomonischen) Säulenschäfte, bald skulpturengeschmückt, bald glatt, Medaillons mit Köpfen und durchbrochene Balustraden. Letzteres Motiv erinnert an den ausgezackten gotischen Giebel oder besser noch an die ornamentale Übersetzung der Brüstungen, die gewisse mohammedanische Bauten aufweisen, wie die Gräber der Nekropole von Kâït Bai (Kairo, Mitte des 15. Jahrhunderts). Auch

Abb. 447.
Salamanca, Sogenanntes Haus der María la Brava.

sind es die Bogenstellungen jeglichen Stils, die Türmchen (Torrejones) und die großen, heraldischen Wappenschilder der alten Edelsitze, die Eckfenster und die schönen Gitter vor den Fensteröffnungen der unteren Stockwerke, die den plateresken Fassaden so eignen Reiz verleihen. Da der Stil reich ist an stark ausgesprochenen örtlichen Abänderungen, sollen die Bauwerke nach Provinzen und Städten gruppiert werden.

Abb. 448.
Salamanca, Palast Monterey.

Santiago. Das Hospital de los Reyes wurde auf Befehl Isabellas der Katholischen von Enrique de Egas erbaut (Anfang des 16. Jahrhunderts). Die herrliche Tür, die feinen Galerien und zierlichen Kreuzgänge rühmen die Gewandtheit jener Künstler, die mit unvergleichlicher Anmut Gotik und Renaissance vermählten (S. 220).

Burgos. Die alte Hauptstadt Kastiliens bietet hervorragende Beispiele plateresker Gebäude. Das älteste, die Casa del Cordón (Abb. 444), ist die Schöpfung eines muselmanischen Architekten, Mahomat de Segovia. Doña Mencia de Mendoza ließ es gleichzeitig mit der Capilla del Condestable (Abb. 286, axiale Kapelle des Umgangs) erbauen, während ihr Gatte, Don Pedro Hernández de Velásco, Konnetabel von Kastilien, gegen die Mauren Granadas Krieg führte. Der Palast verdankt seinen Namen dem Leibstrick (Cordón) der Franziskaner, der das ungeheure Simsband der Haupttür rahmt.

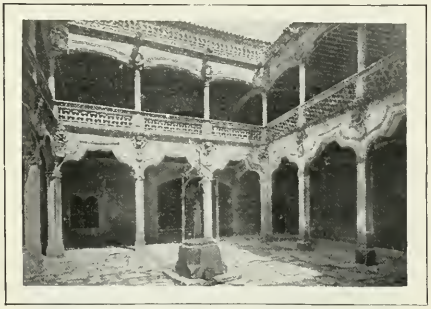

Abb. 449. Salamanca, Casa de las Conchas. Patio.

Die Nummern 27 und 57 der Fernán González Straße bezeichnen zwei Häuser, von denen das eine (Nr. 27) als Casa de los Cubos (Haus der runden Türme) bekannt ist. Die Türen und Fenster, die mit von Blumen und Laubwerk umrankten Chimären, Drachen und Grotesken verziert sind, das Kranzgesims, die Pilaster, Balustersäulen

und schräg gestellten Wappenschilder sind äußerst geschmackvoll und künstlerisch fein empfunden (Abb. 445).

Abb. 450. Salamanca, Casa de las Conchas.

In dem Barrio (Stadtviertel) von la Vega gibt es ein ganz entzückendes Haus, die Casa de Miranda (Abb. 446). Die Außentür, das Fenster darüber, der Patio, die Innentür und die noch stehende Treppe geben uns eine Ahnung von der Wohnung eines reichen Edelmanns im 16. Jahrhundert. Das Haus erinnert im Schmuck der Außenflächen an die Häuser der Fernán González Straße. Der Stil jedoch ist weniger kapriziös. Die Wappenschilder haben sich aufgerichtet, in den Zwickelfeldern erscheinen Köpfe in Medaillons, wie sie bald zahlreich in der architektonischen Dekoration erscheinen werden.

Salamanca. Von den alten Edelsitzen stammen drei aus dem Ende des 15. Jahrhunderts. Einer unter ihnen, den die heilige Therese bewohnte, verwendet zum Türbogen die für die Profanbauten so bezeichnenden ungeheuren Wölbsteine (S. 154); der zweite, der ohne Anhalt nach María la Brava benannt ist, hat den gleichen Mauerverband (Abb. 447). Darüber eine zarte Rahmung, verziert mit aneinandergereihten Kugeln in einer Hohlkehle und drei Wappenschilder, von denen das mittlere mit einem Blumenband umschlungen ist. Von dem dritten Palast steht nur noch der Turm des Clavero. Aus einem quadratischen Unterbau entwickelt sich nach maurischer Art im oberen Teil ein Achteck. Es wurde im Jahre 1480 für Francisco de Sotomayor, Clavero (Schlüsselmeister) des Alcántara-Ordens, errichtet. — Der berühmte Palast des Grafen von Monterey (Abb. 448), Vizekönigs von Mexiko, gibt uns den großen Edelsitz des 16. Jahrhunderts

Abb. 451. Salamanca, Universität. Patio.

in seiner typischen Form, während die Casa de Miranda in Burgos für die schönen und reich ausgestatteten Häuser vorbildlich ist. Wäre der Palast fertiggestellt worden (nur eine Seite ist vollendet), so hätten wir einen quadratischen Bau mit acht Torrejones; vier an den Ecken, vier in den Fassadenmitten. Die langen, fensterlosen Mauern oder, besser gesagt, Kurtinen, die obere Galerie, letzter Rest des kasemattierten Wachgangs, die durchbrochene Balustrade, in die die Brüstungen ausklingen, wie die heraldischen Wappenschilder an den vorspringenden Partien der Türme sind dem alten Lehnsschloß entnommen.

Abb. 452. Salamanca, Universität. Fenster der Innenfassade.

Die Casa de las Conchas, benannt nach den Pilgermuscheln Santiagos, die verschwenderisch über die Fassade verstreut sind, wurde zu Anfang des 16. Jahrhunderts erbaut, wenn auch der sehr reiche Schmuck der Tür, der Fenster, Balkone und ziselierten Gitter, die vor den dem Boden zunächst liegenden Öffnungen angebracht sind, eher dem ausgehenden 15. Jahrhundert anzugehören scheinen (Abb. 450). Schön ist auch im Innern die Treppe mit mudejarischer Kassettendecke aus bemaltem Holz und der Patio mit seinen gebrochenen Bogenrundungen und Balkonen aus durchbrochenen Steinplatten (Abb. 449). Diese Bogenrundungen, die in der seldschukkischen Architektur Konias längst angewandt wurden, mit denen die portugiesische, manuelinische Architektur einen Mißbrauch treiben wird, kehren wieder an dem Patio der Universität (Abb. 451), die selbst ein sehr schönes Beispiel platereskes Stils ist (Abb. 452 und 453).

Abb. 453. Salamanca, Tür der Universität.

Die Casa de la Sal zeichnet sich von außen durch die Arkaden des Erdgeschosses und schöne Fenster aus. Im Inneren erinnern wuchtige, dreieckige Konsolen, die an der Stirnfläche mit je zwei Ungeheuern geschmückt sind, an den kraftvollen Stil der Schule Michelangelos (Abb. 455).

Abb. 454. Pedro de Ibarra, Patio des Kollegiums von Santiago Apostol in Salamanca.

Als Alonso Fonseca II., Erzbischof von Toledo, in Salamanca das schöne Kollegium von Santiago Apostol erbauen ließ, wandte er sich an Pedro de Ibarra als Architekt und an Berruguete als Bildhauer (vgl. S. 240–242). Am bemerkenswertesten ist der Kreuzgang mit zwei Geschossen aus Pilaster- und Säulenarkaden von ganz köstlicher Stilreinheit (Abb. 454). Die Erinnerung an bramanteske Werke, besonders an den Hof der Santa Maria della Pace in Neapel, klingt im Ganzen wieder.

Valladolid. Das Kollegium von San Gregorio gehört zur Kategorie protomanuelinischer Bauten (Abb. 456). Mit um so mehr Recht läßt es sich dort einordnen, da der Architekt Macias Carpintero nach Cean Bermudez im Juli 1490 sich den Hals abschnitt zu einer Zeit, da die Arbeiten noch unvollendet waren. Gegen die Behauptung, daß das Gebäude erst nach dem ersten Auftreten portugiesisch-plateresken Stils ausgeführt wurde (vgl. S. 340 bis 344), dient als sicherer Beweis das Datum dieses Ereignisses.

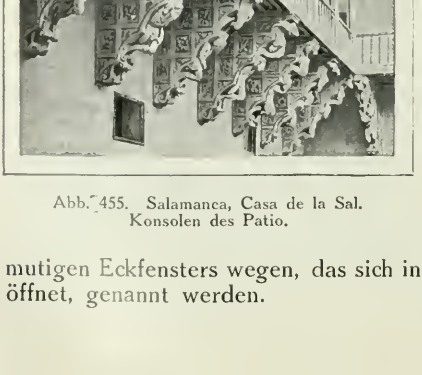

Abb. 455. Salamanca, Casa de la Sal. Konsolen des Patio.

Der Palast, in dem Philipp II. das Licht der Welt erblickte, ist ein massiver Bau ohne große Bedeutung. Er mag als dessen berühmter Geburtsort und eines einzigen, doch überaus anmutigen Eckfensters wegen, das sich in seinen fensterlosen Mauern öffnet, genannt werden.

León. Das Kloster San Marcos, das zwischen 1514 und 1549 von Juan de Badajoz neu erbaut wurde, ist ein viereckiger Bau, der auf einer Seite von der Konventskirche abgeschlossen wird (Abb. 584). Die mit Medaillons, ornamentalen Plastiken, Simswerk, mannigfachen Bogenrundungen überladene Fassade hat über der Mitteltür einen ausgesprochenen Überhalbkreisbogen. Vielleicht das letztemal, wo im Abendland diese Rundung in Anwendung kommt! Ganz anders als die Fassade erscheint die Sakristei, ein köstliches Stück (Abb. 458), in dem der Architekt das Motiv der Capilla del Obispo weiterentwickelt und mit frischer Empfindung durchdringt (S. 225).

Abb. 456. Valladolid, Kollegium San Gregorio.

Während Juan de Badajoz San Marcos baute, wurde er mit dem Ausbau des Kreuzgangs der Kathedrale beauftragt (Abb. 457). — Man kann nicht genug loben, mit welchem Geschick er den plateresken Stil des Neuhinzugefügten mit dem gotischen Bauwerk in Einklang brachte.

Ein Spätwerk dieser Architektur ist der Palast, der im Jahr 1560 für Don Juan Quiñones y Guzmán an einer Ecke des San Marcelo Platzes errichtet wurde (Abb. 433 und 459). Er ist über viereckigem Grundriß mit zentralem Patio erbaut, hat Torrejones an den Ecken und eine attikaartige Galerie an der Platzfassade. Das Bestreben, mehr Fenster auf die Außenfassade zu bringen, macht sich bemerkbar. Man lasse sich jedoch nicht zu einem falschen Urteil verleiten: hier wie bei allen italienischen Palästen des 15. Jahrhunderts mußten die Fensteröffnungen der Außenfassade im Erdgeschoß den Wohnungen der Wachleute

Abb. 457. Juan de Badajoz, Kreuzgang der Kathedrale von León.

und im Obergeschoß denen der Dienstboten entsprechen, während die Wohnräume des ersten Stockwerks, die dem Hausherrn vorbehalten waren, ihr Licht auch noch vom Innenhof erhielten.

Abb. 458. Juan de Badajoz, Sakristei von San Marcos in León.

Zamora. Diese Stadt, die so reich ist an Sakralbauten, besitzt nur zwei bemerkenswerte Paläste und zwar aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts. Der eine, ganz einfach, gleicht der Casa del Cordón von Burgos (Abb. 444). Der zweite, auf dem Platz de los Momos, ist eher mit den alten Palästen Salamancas zu vergleichen. Sein Türschmuck erinnert an das Wohnhaus der María la Brava (Abb. 447); der Schmuck seiner Fenster regt einen Vergleich mit der Casa de las Conchas an (Abb. 450).

Avila. Die Stadt der heiligen Therese ist reich an düsteren, ernsten Wohnhäusern mit nackten, fensterlosen Mauern. Für den Architekten wäre hier kaum etwas zu holen, wenn die schönen Kreuzgänge des Klosters Santo Tomás nicht wären.

Abb. 459. León, Palast de los Guzmanes. (Siehe Eckfenster Abb. 433.)

Segovia. Hier ist der platereske Stil durch zwei historische Häuser vertreten: die Casa de los Picos (Haus der Spitzen), die der Corregidor in Kriegszeit zum Wohnsitz wählte und wo der Stadtrat sich versammelte zum Empfang der Könige, die nach Segovia kamen (Abb. 460), und das Haus des berühmten Comunero Juan Bravo, dessen Haupt am 24. April 1521 von Henkershand fiel (Abb. 461). Mit seiner attikaartigen Galerie, seinen stark gedrückten Eselsrückenbogen, seiner Tür mit schweren Wölbsteinen, seinem Wappenschild, wird das Haus ein vollkommenes Beispiel jener fensterlosen Wohnhäuser (vergl. Abb. 447 und 460), aus denen man nur hoch von der oberen Galerie einen Blick auf die Straße werfen kann.

Toledo. Wie das Collegium major von Santa Cruz in Valladolid und das

Kollegium von Santiago Apostol in Salamanca — aus späterer Zeit — wurde das Hospital von Santa Cruz von Kardinal Mendoza gegründet. Es hat die Form eines Quadrats, das ein Malteser Kreuz einschließt. In der ursprünglichen Anlage bildeten die vier Arme ebensoviel Schiffe, während der Altar in der Mitte stand. Stilistisch am beachtenswertesten ist das Portal aus Marmor und Piedra blanca de la Rosa (Abb. 462). Architektur, Profilierung und Ornamentik sind italienisch, Ausschrägung und Archivolte dagegen sind mit gotisch angeordneten Statuetten verziert.

Abb. 460.
Segovia, Casa de los Picos.

Saragossa. Die platereske Architektur bekommt dort eine ganz andere Färbung durch die Vorliebe, die die Mudejarkunst dort lange genoß, und durch die allgemeine Verwendung des Backsteins. Die stark vorspringenden Kranzgesimse, die sich in dem kleinformigen Material nicht herstellen lassen, sind hier durch stark vorspringende Dächer ersetzt. Die des Palastes des Grafen von Argillo (Abb. 463)

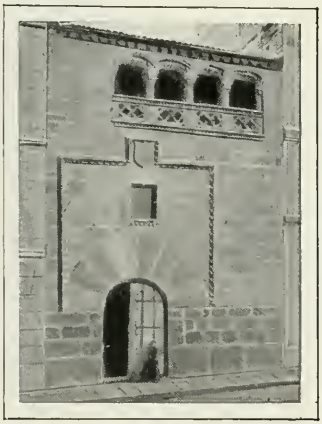

Abb. 461.
Segovia, Haus des Juan Bravo.

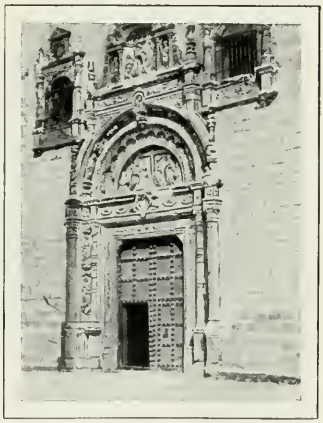

Abb. 462.
Toledo, Hospital von Santa Cruz.

und des Palastes von Luna und der Lonja (Handelsbörse) sind wahre Kunstwerke, die an den florentinischen Palaststil eines Brunelleschi gemahnen, aber auch den Stempel mohammedanischer Zimmerleute tragen.

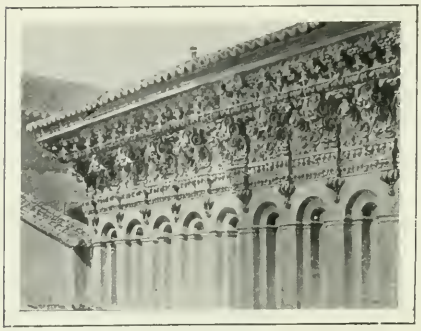

Abb. 463. Saragossa, Palast Argillo.

Die Lonja, ein charakteristischer Backsteinbau, sieht einfach aus, besitzt nur wenige Fenster, aber drei breite Türen. Diese Türen gewähren Zutritt zu einem ganz großartigen Saal, dessen Gewölbe an die Spätgotik anklingen (Abb. 465). Die Rippen ruhen auf zwei ionischen Säulenreihen und sind in ihrem Ansatz von einem Band zusammengefaßt, das Liebesgötter und heraldische Wappenschilder zieren. Einen ganz anderen Ton schlägt die Aljafería an, die Ferdinand der Katholische teilweise wieder aufbaute und deren wunderbar erhaltene Holzdecken mudejarisch gotisch nur in ihrem Kranzgesims sind und plateresk, faßt man Profilierung und skulpierte und bemalte Ornamentik ins Auge.

Valencia. Die Audiencia (1510) ist schwer und massiv wie ein mittelalterlicher Donjon. Im Inneren dagegen ist die Ausstattung sehr reich. Der Salón Dorado oder Saal der Cortes vor allem mutet wie ein Teil des Dogenpalastes an (Abb. 464). Eine anmutige Galerie, deren Arkaden zu zwei und zwei gruppiert sind nach Art der Ajimeces, trägt das Kranzgesims, auf dem die mächtige Kassettendecke aufsetzt. Die Konsolen, Galerie, Balustrade, Säulchen, Bogen und Kranzgesims, wie die Kassetten aus Holz, sind mit ausgezeichnetem plastischen Schmuck in italienischem Geschmack bedeckt. Die Fresken unterhalb der Galerie stellen die Versammlung des Staatsrats dar und tragen das Datum 1592.

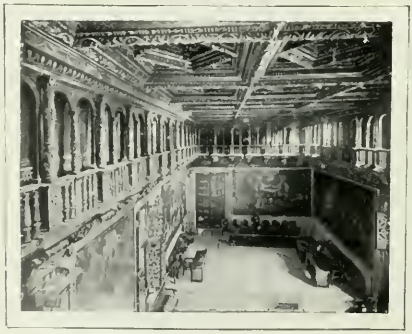

Abb. 464. Valencia, Audiencia. Salón Dorado.

In der Mehrzahl sind sie von Peralta und Cristóbal Zariñena. Das Fresko der Bras Militar mit vierzig Figuren ist mit den drei Buchstaben F. R. F. unterzeichnet, die, wie man glaubt, den drei Worten *Francisco Ribalta fecit* entsprechen.

Sevilla. Das Ayuntamiento (Rathaus), nach den Plänen des Diego de Riaño, Baumeisters der Kathedrale (1526—1564), erbaut, blieb leider unvollendet. Die Fassade des Platzes der Constitución (Abb. 466) verdient mit den besten Werken der zweiten Epoche der französischen Renaissance (1534—1572) verglichen zu werden. Wie Pierre Lescot, Jean Goujon und Philibert Delorme erstrebt Diego de Riaño Symmetrie, wählt er wechselnd übereinandergestellte Ordnungen – gedoppelte pseudoionische Pilaster im Erdgeschoß und korinthische Säulen im ersten Stockwerk —, geht er über zu hohen Stylobaten, gibt er den Simsen starke Profile.

Abb. 465. Saragossa, Lonja.

Bauwerke an anderen Orten: So zahlreich sind die schönen Werke in platereskem Stil, daß nur solche herausgegriffen werden konnten, die am besten alle seine vielen Erscheinungen kennzeichnen. Einige andere sollen zum mindesten erwähnt werden: in Barcelona der Palast der Comtes und die Treppe des Dalmases-Palastes; in Sigüenza der Palast des Marquis von Arce; an dem Palast von Alcalá de Henares die Fenster des Erdgeschosses (Abb. 467); in Estella in der Rua de San Pedro mehrere Wohnungen, die sich über das 15. und 16. Jahrhundert verteilen; in Ciudad Rodrigo eine ganz eigenartige Ecktür (Abb. 468); in Mérida ein römischer Tempel, der um die Mitte des 16. Jahrhunderts zu einem Wohnhaus ausgebaut wurde; überall wappenverzierte Wohnhäuser mit Arkaden im Erdgeschoß (Abb. 469).

Die platereske Kunst blieb nicht auf Spanien beschränkt. Portugal übernahm sie gegen Ende des 15. Jahrhunderts. Karl V. führte sie in seinen deutschen Ländern ein. Am Schloß von Heidelberg läßt sich ihr Einfluß nachweisen. Das stark abfallende Dach, von dem der Schnee abgleitet, und der Giebel der alten mittelalterlichen Wohnungen sind nordische Zutat. Auch nach Flandern brachte der große Kaiser die spanische Renaissance,

die vor allem die Rathäuser Leidens und Antwerpens und das Schloß von Mecheln entstehen ließ.

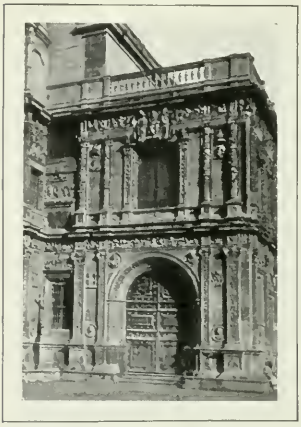

Abb. 466. Diego de Riaño, Rathaus von Sevilla.

In Frankreich macht sich platereskер Einfluß geltend in Besançon in dem dekorativen Schmuck des Palastes von Granvelle und in der Architektur des Südens von Roussillon bis zum Golf von Gascogne. In Toulouse z. B. unternehmen Aimery Cayla und die Picart den Bau eines Hauses für einen Kaufmann aus Toledo, Juan de Bernuy, das seinen Namen behielt (heute Staatsgymnasium) und entwerfen es in proto-manuelinischem Stil; Privat aber vollendet es 1533 im platereskен Stil von Burgos. Die um 1537 von Michel Colin ausgeführte Tür der Dalbade erinnert an das Hospital de la Cruz in Toledo (Abb. 462), Hôtel Burnet und Hôtel d'Assezat sind dagegen durch die Architektur Salamancas beeinflußt worden. Und doch ist das Hôtel d'Assezat die Schöpfung eines Schülers Michelangelos, Nicolas Bacheliers (1485—1570), eine der großen Künstlererscheinungen der französischen Renaissance. Trotz seiner Erziehung unterlag er dem Reiz spanischer Bauweise.

Abb. 467. Alcalá de Henares, Fenster des Alcázar.

Die Wohnhäuser der großen Geschlechter aus der Zeit Philipps II. und seiner Nachfolger sind heutzutage häufig Arbeiterwohnungen, Werkstätten und Lagerhäuser. Man hat neue Fenster hineingebrochen, die oberen Galerien zugemauert oder zerstört, die Artesonados durch Decken ersetzt, kleinere Räume hineingelegt und die Mauern übergipst. Das Innere also bietet meist so gut wie nichts. Jedoch ist noch zu erkennen, daß der Patio immer Mittelpunkt und Ausgangspunkt der Einteilung ist. Dagegen nehmen die Treppen mit geradem Lauf bis dahin ungewohnte Ausdehnungen an. Die Profanarchitektur verwendet kaum noch das

Gewölbe. Sogar die Patios und Kreuzgänge erhalten eine Bretterdecke über freiliegenden Balken. Die bemalten und vergoldeten geschnitzten Felderdecken werden immer üppiger. Türbänder und Schlösser, Fenstergitter, Balkone und Laternen aus geschmiedetem und ziselierten Eisen sind wahre Kunstwerke. Lederarbeiten, Damaste, Tapisserieen und Fayencen sind weiter in den reich ausgestatteten Wohnungen beliebt, mit deren Architektur sie sich stilistisch in Einklang bringen.

Abb. 468. Ciudad Rodrigo, Wappengeschmücktes Eckfenster.

Das Grab des Martín Vásquez de Arce ist ein ganz herrliches Beispiel plateresker Kunst. Klar und deutlich arbeitet der Bildhauer in der an dem Grab des Juan de Padilla eingeschlagenen Richtung weiter (Abb. 369). Wie der Page Isabellas hatte der junge Held in einem der zahlreichen Scharmützel, die der Einnahme Granadas vorausgingen, den Tod gefunden. Er ist halb ausgestreckt dargestellt, mit einem Buch in der Hand, auf ein Lorbeerbündel gestützt (Abb. 470). Unter den spanischen Bildhauern ist der Valencianer Damián Forment der einzige, dem sich nach ihrer Entstehungszeit die in florentinischem Stil gearbeitete Figur mit der plateresken Ornamentik zuerkennen ließe, einer der ersten, die italienische Werkstätten besuchten. Mochten ihm auch Arbeiten Donatellos vorschweben, so blieb er doch der heimischen Überlieferung treu in Zeichnung, Aufbau und Ausmalung seiner kirchlichen Werke. Forment, der sich den nordischen Schulen anschließt, da er als Künstler Aragonien zum Vaterland hatte, hat uns außer denen von Barbastro und Poblet, an denen er als Mitarbeiter beteiligt sein dürfte, vier Retabeln geschenkt. Ein einziges würde genügen, ihn berühmt zu

Abb. 469.
Santiago, Häuser mit Arkaden.

machen. Das früheste, das der Nuestra Señora del Pilar in Saragossa, nahm er 1509 in Angriff; nach sechs Jahren war er damit fertig. Die Komposition ist einfach; ganz unvergleichlich die Ausführung. Das Retabel von San Pablo, auch in Saragossa, und das der berühmten Abtei von Monte Aragón, das heute in der der Kathedrale von Huesca angebauten Pfarrkirche zu sehen ist, wurden zwischen 1516 und 1520 gearbeitet. Endlich am 10. September 1520 begann Forment das Retabel der Kathedrale von Huesca, dessen Ausführung seine dreizehn letzten Lebensjahre ausfüllen sollte.

Abb. 470. Damián Forment, Grab des Martin Vásquez de Arce (Sigüenza, Kathedrale).

Ein Künstler aus Burgos, ein geborener Franzose, war es, der mitten in seiner Laufbahn als Erster dem Bann Italiens unterlag. Philippe de Bourgogne, in Spanien unter dem Namen Felipe de Vigarní bekannt, wurde von Kardinal Cisneros ausersehen, das Retabel der Kathedrale von Toledo zu entwerfen (1501). Noch hatte er sich nicht von dem künstlerischen Weg, den ihm seine Meister gewiesen hatten, entfernt. So begann er es also aus Lärchenholz zu arbeiten in flammendem gotischen Stil unter Mitwirkung des Peti Juan (eines Franzosen), Alfonso Sánchez, Sebastián de Almonacid, Diego Copin de Holanda und siebzehn anderer berühmter Bildhauer. Das Retabel ist in fünf Abteilungen eingeteilt, und wiederum jede von ihnen in vier Unterabteilungen, innerhalb deren verschiedene Ereignisse aus dem Leben Christi und der Maria dargestellt wird. Darüber ein Kalvarienberg in ungeheuren Abmessungen. Unendlich viel Nischen, Konsolen und Fialen, die eine ganze Welt von Propheten

Abb. 471.
Felipe de Vigarní, Die Kreuzigung (Burgos, Kathedrale).

und Heiligen tragen oder stützen! — Um 1506, bald nach der Vollendung dieses Kolossalwerks, meißelte Philippe de Bourgogne die alabasternen Reliefs des Tras-Sagrario hinter dem Hauptaltar der Kathedrale von Burgos (Abb. 471). Die künstlerische Entwicklung des Künstlers wird hier schon deutlich.

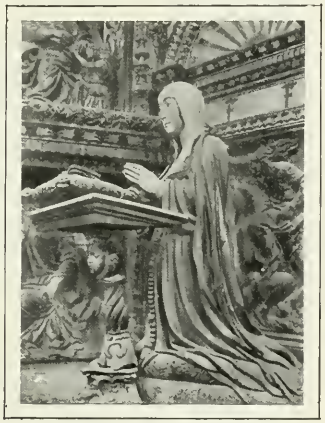

Abb. 472. Felipe de Vigarní, Isabella die Katholische (Granada, Capilla Real).

Das Retabel der an die Kathedrale von Granada angebauten Capilla Real, 1520 von Philippe de Bourgogne begonnen, besteht in der Predella aus vier merkwürdigen Flachreliefs, die sich auf die Übergabe der Stadt an die Katholischen Könige und die Taufe ihrer Einwohner beziehen, und hat im oberen Teil einige gute Figuren. Es wurde in italienischem Renaissancestil empfunden und durchgebildet lange Jahre, ehe Forment in Huesca das letzte Meisterwerk gotischer Kunst mit seinem Namenszug versah. — Das allein würde genügen, um es aufmerksam zu betrachten. Zu Füßen des Retabels fallen die farbigen Statuen der Katholischen Könige auf (Abb. 472), äußerst wertvolle Stücke, zum Teil auch, weil sie sofort nach ihrem Tode und nach ihren besten Porträts modelliert sind (Abb. 395). Als Navagiero die Königskapelle (1526) besuchte, sah er sie tatsächlich schon an der Stelle, die sie heute einnehmen.

Wenige Jahre, bevor Philippe de Bourgogne das Retabel von Granada in Angriff nahm, begab sich ein Katalonier, von dem die Kathedrale von Barcelona verschiedene Werke besitzt, Bartolomé Ordóñez (1520) nach Genua, um aus carrarischem Marmor das Grab des Kardinals Jiménez (Kathedrale von Alcalá de Henares) zu meißeln, das der Florentiner Domenico Fancelli entworfen hatte, an dessen Vollendung aber

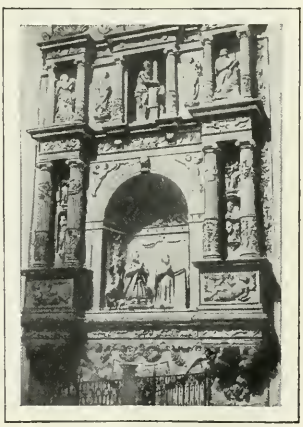

Abb. 473. A. Berruguete, Grab des Grafen und der Gräfin von Salinas (Palencia, Kathedrale).

Abb. 474.
A. Berruguete,
Heiliger Sebastian.
Retabel von San Benito
el Real
(Valladolid, Museum).

der Tod ihn verhinderte: Bartolomé Ordóñez hatte sich die Art des italienischen Meisters, dessen Entwurf er ausgeführt hatte, so zu eigen gemacht, daß ihm lange die beiden außerordentlich schönen Grabdenkmäler der Capilla Real von Granada abgesprochen wurden. Auf der Evangelienseite das Grabmal Ferdinands und Isabellas; auf der anderen das Philipps des Schönen und Johannas der Wahnsinnigen.

Der große Künstler, der es am besten verstand, die in florentinischen und römischen Werkstätten gewonnenen Kenntnisse mit spanischem Geist zu durchdringen, war Alonso Berruguete (Paredes de Nava, 1480—1561). Er war der Sohn des Hofmalers Pedro Berruguete, von dem er seinen ersten Unterricht erhielt. Nach dem Tode des Vaters brach er nach Italien auf (um 1520), wo er unter Michelangelo, Bramante und Raffael arbeitete. 1520 kehrte er in sein Vaterland zurück, wohin sein Ruhm ihm vorausgeeilt war.

Berruguete ist ein geschickter Marmorarbeiter; auch leistet er Hervorragendes in bemalter Holzschnitzarbeit. Die Linienführung ist mustergültig rein, die Modellierung kunstvoll, der Stil vornehm und ausdrucksvoll. Immer aber, wenn der Meister seinem Temperament die Zügel schießen läßt, verraten die langgestreckten, vornehmen und immer beachtenswerten Gestalten in ihrer gequälten Haltung und starken Muskulatur den großen Schüler eines großen Künstlers, der die Vorzüge des Meisters ins Übertriebene steigert. Wendet er Farbe an, so ist er einfach und eindringlich. Vor dem Nackten scheut er nicht zurück. Die schönen Fleischtöne stehen auf Draperien, in denen bräunliches Gold vorherrscht, ohne Damaszierung oder schuppigen Zierat. Darin unterscheidet sich Berruguete von seinen Vorgängern, die mit Vorliebe Figuren in reiche geblümte Gewandung hüllten.

Abb. 475. A. Berruguete,
Chorstuhl
(Valladolid, Museum).

Aus den zahlreichen Marmorgrabmälern des Berruguete hebt die Kunstgeschichte das des Kardinal Don Juan

de Tavera (Toledo, Hospital de Afuera) besonders hervor. Ich ziehe ihm bei weitem das Grab des Grafen und der Gräfin von Salinas vor (Abb. 473), das so kunstgerecht, reich und feierlich ist und in gewisser Hinsicht den heidnischen Charakter hat, wie das Denkmal, das von Giovanni Merlino da Nola für Don Ramon de Cardona, Vizekönig von Sizilien, und seine Gemahlin Doña Isabel ausgeführt wurde (Kirche von Bellpuig).

Abb. 476. Berruguete, Grablegung (Granada, Klosterkirche San Jerónimo).

Die Holzschnitzereien (Abb. 475) und vor allem die Chorstühle der Kathedrale von Toledo (1535), unter Mitwirkung des Philippe de Bourgogne gearbeitet, geben uns schon ein genaueres Bild von dem Talent eines Berruguete wie die eben angeführten Grabmäler. Die Werke aber, die seine Persönlichkeit am besten ausstrahlen, sind bemalte Holzfiguren und Gruppen, Überbleibsel seiner um die Mitte des 19. Jahrhunderts zum großen Teil zerstörten Retabeln

Abb. 477.
Diego de Siloe,
María Manrique
(Granada, San Jerónimo).

Abb. 478.
Diego de Siloe
(Bruchstück des Retabels von San Jerónimo).

(Abb. 474). — In der Grablegung der Klosterkirche San Jerónimo in Granada kommt der Stil Berruguetes ebenfalls ausgezeichnet zum Ausdruck (Abb. 476). Früher wurde es dem Rivalen Michelangelos, dem Italiener Pedro Torrigiano, dann dem Gaspar Becerra zugesprochen. Die aufmerksame Untersuchung der Figuren, der stilistische Vergleich mit authentischen Statuen des Museums von Valladolid, Gesamtanordnung wie Einzelheiten bestätigen die Zuschreibung, die auch heute niemand mehr bestreitet. Die Komposition erinnert an die der französischen heiligen Gräber, die 1370 auf der Vorderfläche des Altars Karls V. zum erstenmal in Erscheinung treten (Louvre) und von denen das Hospital von Tonnerre eine skulptierte Darstellung aus dem Jahr 1453 besitzt.

Abb. 479. Andrés de Nájera, Johannes. Chorstühle von San Benito el Real (Valladolid, Museum).

San Jerónimo, das die Monarchen zur Grabstätte des Gran Capitán, Gonzalo de Córdoba (1443—1515) bestimmten, ist von nordischen Künstlern erbaut und ausgeschmückt. Sein Baumeister, Diego de Siloe (S. 224) hat einen ebenso großen Ruf als Bildhauer wie er ihn als Architekt genoß. Man gab ihm eine Marienfigur — außerordentlich schön —, das Retabel des Hochaltars und auch die betenden Figuren des Gonzalo und seiner Gemahlin, María Manrique, Herzogin von Terranova y Sesa (Abb. 477) in Auftrag. Dies war eine ansehnliche Arbeit, die er nicht hätte übernehmen können, wenn er sich nicht mit zahlreichen Mitarbeitern vereint hätte. Der junge Velasco komponierte das Retabel nach den Zeichnungen des Meisters. Pedro de Uceda modellierte die Figuren. Die Bildhauer Juan de Aragón, Pedro Orca und Domingo de Navas wurden mit dem Meißeln der Figuren

Abb. 480. Gaspar Becerra, Mütterlichkeit (Astorga, Retabel der Kathedrale).

und des Ornaments betraut, Pedro de Raxis vergoldete und bemalte sie (Abb. 478). Auf einem der Reliefs ist der Künstler dargestellt, wie er das Retabel ausmalt. Die rechteckige Palette, die er in der Hand hält, hat in jeder Ecke eine becherartige Vertiefung, aus der er mit seinem Pinsel Farben entnimmt, um den nötigen Ton zu mischen. Das eine Becherchen ist mit weiß angefüllt. Die anderen enthalten ockergelb, rotbraun und indigo. Mit diesen selben Farben wurden schon die romanischen Kirchen ausgeschmückt und ausgemalt (S. 133; Abb. 125, 264—268). Sie sind die einzigen, auf die die spanischen Polychromisten sich lange Zeit beschränkten.

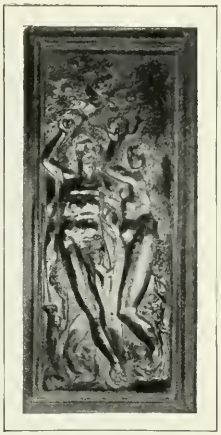

Abb. 481. Diego de Solis, Die Versuchung (Orense, Chorstühle der Kathedrale).

Zu Nachahmern des Berruguete rechnen wir Andrés de Nájera, den Schöpfer der Chorstühle von San Benito (Abb. 479), Gaspar de Tordesillas, dem wir das Retabel von San Antonio Abad (Museum von Valladolid) verdanken, Tudedilla, der den Chorabschluß der Seo von Saragossa ausschmückte, Juan Rodríguez und Jerónimo Pellicier, die gemeinsam das Retabel der Kirche des Parral (Segovia) schufen. Der wahre Jünger und Nachfolger des Meisters von Paredes war Gaspar Becerra (geb. Baeza 1520, gest. Madrid 1571). Besuchte auch er bei seinem Aufenthalt in Italien die Werkstatt Michelangelos? So sagt man, auch seine Werke würden dafür sprechen, selbst wenn Vasari, dessen Schüler er war, ihn unter den Schülern des großen Florentiners nicht aufzählt. Sofort nach seiner Rückkehr nach Spanien (1561) wurde Becerra zum Maler und Bildhauer Philipps II. ernannt. Zuerst arbeitete er an der Ausschmückung des Prado, später malte er die Fresken des Alcázar von Madrid und meißelte für die Infantin Doña María das Retabel des Klosters von

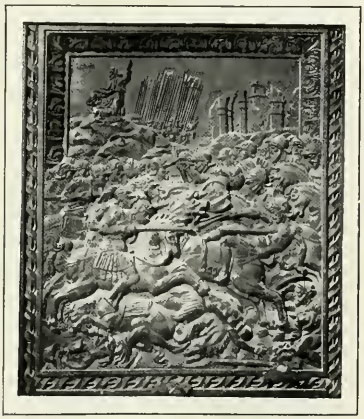

Abb. 482. Francisco Giralte, Moses die Sonne aufhaltend (Madrid, Tür der Capilla del Obispo)

las Descalzas Reales in derselben Stadt, für die Königin Doña Isabel de la Paz die Statue der Nuestra Señora de

Abb. 483. Torrigiano, Heiliger Hieronymus (Sevilla, Museum).

Abb. 484. Torrigiano, Maria mit dem Kinde (Sevilla, Museum).

la Solitud. Sein letztes Werk ist das herrliche Retabel der Kathedrale von Astorga (Abb. 480).

Francisco Giralte, der das Retabel und zweifellos die schöne Tür der Capilla del Obispo in Madrid (Abb. 482) schuf, und Diego de Solis, dem die Chorstühle der Kathedrale von Orense zugesprochen werden (Abb. 481), mehren den Ruhm spanischer Plastik.

Nachdem Italien den Schulen des Nordens neue Formprobleme gestellt hatte, sollte es in Andalusien Triumphe feiern. Von verschiedenen Künstlern wurde diese Entwicklung vorbereitet, so von Niculoso Pisano und Miguel, dem „Florentiner", sie setzt sich aber erst durch mit Pietro Torrigiani,, dem berühmten Nacheiferer und Anhänger Michelangelos, in Spanien unter dem Namen Pedro Torrigiano bekannt (geb. Florenz 1470, gest. Sevilla 1522).

Abb. 485. Juan de Juanes, „Ecce Homo" (Prado).

In Andalusien ist Torrigiano durch

einen büßenden Hieronymus (Abb. 483) und eine Jungfrau des Museums von Sevilla (Abb. 484), durch einen weiteren heiligen Hieronymus der Kirche Santa Ana von Granada und durch einige Marmormedaillons vertreten. Die Statuen sind aus gebranntem und bemaltem Ton. Diese Beispiele beweisen, wie erkünstelt die Entrüstung über farbige Plastik war, die sich Italiens um die Zeit Torrigianos bemächtigte, da die Künstler ihr Vaterland nur zu verlassen brauchten, um die Farbe in Verbindung mit der Form wieder zu ihrem Recht kommen zu lassen. Goya hielt den heiligen Hieronymus für das Meisterwerk moderner Plastik. Diese Wertschätzung ist zwar übertrieben, denn in Sevilla selbst halten einige Statuen des Montañés einen Vergleich durchaus aus (vergl. Abb. 502). Die Gewänder der Jungfrau sind aus einfarbigem Stoff, ganz im Gegensatz zu den in dieser Zeit so überaus beliebten Damasten. Bei der Modellierung fällt besonders die starke Betonung der weiblichen Formen auf, doch erscheinen die Jungfrauen und die Heiligen aus spanischer Empfindung heraus in idealerer Schönheit.

Abb. 486. Luis de Vargas, Anbetung der Hirten (Sevilla, Kathedrale, Mittelteil des Retabels d. Kapelle des Nacimiento).

Abb. 487. Luis de Vargas, Pietà (Sevilla, Retabel von Santa María la Blanca).

Die Führer der Malerschule, die der Blütezeit platteresker Architektur entspricht, Hernándo de Llanos und Hernándo de Yáñez de la Almedina, stammten aus der Mancha. Am 1. März 1502 wurden ihnen die Holzflügel für das silberne Retabel — heute eingeschmolzen —, das den Hochaltar der Kathedrale von Valencia überragte, in Auftrag gegeben. Auf beiden Seiten hatte jeder Flügel (5,85:2,25 m) drei Bilder übereinander, ein kraftvolles Werk von eindringlicher Farbgebung und großem Liebreiz. Yáñez ist an Geschicklichkeit seinem Mitarbeiter überlegen. Llanos wiederum übertrifft ihn in

seinem Festhalten an der nationalen Überlieferung; er hat sogar noch mudejare Anklänge. Beide sind bei Meistern in die Lehre gegangen, die der Schule Peruginos und Leonardo da Vincis angehören. Das unvergeßliche Lächeln der Mona Lisa verklärt ihre Frauenantlitze.

Der Lieblingsschüler des Llanos war Vicente Macip. Seine Malereien, in denen sich das Bestreben offenbart, Raffael nachzueifern, sind tief religiös empfunden; das bleibt allerdings ihr Hauptverdienst. Diese Empfindung wird noch exaltierter bei seinem Sohn, Juan de Juanes (geb. Fuente la Higuera 1507?, gest. Bocairente 1579), einem äußerst gewissenhaften Künstler mit stark ausgesprochener Persönlichkeit, dem man häufig nicht

Abb. 483. Juan de Herrera, Königliches Kloster von San Lorenzo (Escorial).

gerecht wird. Ein Aufenthalt in Italien, während dessen er, wie man sagt, sich von Giulio Romano beraten ließ, förderte ihn sehr, ohne jedoch seine eigene Note zu verwischen. Die mit Hingebung und Frömmigkeit durchgearbeiteten Christusköpfe gehören zu seinem Eigensten (Abb. 485). Seine übrigens ganz vorzüglichen Porträts erinnern an Bronzino.

Obwohl Luis de Vargas (1502–1568) wie Juan de Juanes aus der Raffaelschule hervorgingen, bestehen zwischen diesen beiden Meistern merkliche Unterschiede. Luis de Vargas setzte seine Persönlichkeit viel weniger durch wie Juan de Juanes. Sein berühmtes Gemälde, La Gamba (Kathedrale von Sevilla), das die Geburt Christi darstellt, ist eine mustergültige, italienische Malerei in heißen goldenen Farbtönen, jedoch von zu einseitiger Deutlichkeit, die Formel tritt oft an die Stelle der Erregung. Luis de Vargas ist weiter noch der Meister einer Anbetung der Hirten (Abb. 486) und einer Pietà (Abb. 487), in denen die Vorzüge und Mängel der Gamba wieder zum Vorschein kommen, und

eines Jüngsten Gerichts (Kloster der Misericordia, Sevilla), von dem nur noch Spuren vorhanden sind. Diese etwas konventionelle Note, diese akademische Korrektheit sind allen valencianischen und andalusischen Malern der Zeit des Vargas eigen. Keiner von ihnen ließ eine Schule vorausahnen, die mit einem Schlage die Kunst zur höchsten Höhe emporführte. Die Zeit bricht an, da die plateresque Architektur ihren Charakter verliert, um sich der italienischen, pseudo-klassischen Architektur zu nähern. Malerei und Plastik dagegen die Bande, die sie gefangen hielten, zerbrechend, begeistern sich nur noch an der Natur, gehorchen nur noch spanischem Geist. Dies ist die Epoche, die Spanien unter dem Namen goldenes Zeitalter heraushebt und feiert.

Abb, 489. Kirche des Escorial, Schiff und Apsis.

Das goldene Zeitalter umfaßt die Epoche, die um 1560 anbricht und sich bis in das Ende des 17. Jahrhunderts hinauszieht. Es gleicht einer wunderbaren Krone, in die die kostbarsten Edelsteine, die spanischer Geist je hervorbrachte, eingesetzt sind: Fray Luis de León, Cervantes, Guillén de Castro, Lope de Vega, Calderón in der Literatur; Murillo, Velázquez in der Malerei; Juan de Juni, Gregorio Hernández, Montañés in der Plastik; Morales, Salinas in der Musik. Nur die Architektur ist im Verfall begriffen. Für sie ist das goldene Zeitalter das Zeitalter des Escorial (Abb. 488 und 489).

Abb. 490.
Juan Gómez de Mora,
Seminario Conciliar in Salamanca.

Das königliche Kloster von San Lorenzo, im Jahre 1563 von Juan Bautista de Toledo begonnen und im Jahr 1584 von Juan de Herrera vollendet, drückt mit seiner traurigen Granitmasse auf die ganze Epoche, die mit der Nuestra Señora

del Pilar in Saragossa (Abb. 572) ihren Abschluß findet. Es wurde von Philipp II. gegründet als Erfüllung eines Gelübdes, das er dem heiligen Laurentius getan, dessen Kirche er bei der Belagerung von Saint-Quentin beschossen hatte. Auch hat das Gebäude die Form eines Rostes (280:156 m), um an das Marterwerkzeug zu erinnern, auf dem der Heilige den Märtyrertod erlitt. Die Handhabe des Rostes ist der Palast, die Füße sind die vier 55 m hohen Ecktürme (Abb. 488).

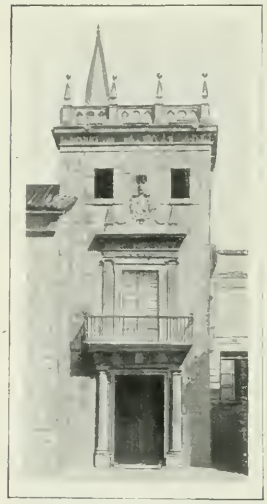

Abb. 491. Juan de Herrera, Haus des José de la Calle in Plasencia.

Der Patio de los Reyes, in den man durch das Haupteingangstor eintritt, ist auf zwei Seiten von Säulenstellungen begrenzt. Im Hintergrund die Kirchenfassade mit breiter Treppenvorlage und sechs dorischen Säulen, die Kolossalfiguren der Könige von Juda tragen. Alles dies ist herb, grau und mit dem Zirkel abgemessen. Die Kirche, deren Grundriß sich nach dem Vorbild der Peterskirche in Rom richtet zu jener Zeit, da mit Perruzzi und Michelangelo das griechische Kreuz siegte, ist von gleichem Geist durchdrungen wie die Fassaden (Abb. 489). Einzig die Capilla Mayor macht eine Ausnahme. Das ungefähr 30 m hohe Retabel ist eine Schöpfung des Giacomo Trezzo von Mailand. Ein klassisches Bauwerk mit abgestuften Säulenordnungen in farbigem Marmor, bedeckt von vergoldeter Ornamentik, reich besetzt mit überlebensgroßen Bronzefiguren, mit Malereien des Pellegrino Tibaldi und Francisco Zuccaro. Rechts und links öffnen sich die Oratorios, auch sie verschwenderisch ausgestattet mit Marmor und reicher Vergoldung. In ihnen sind die beiden berühmten Gruppen aufgestellt, von Pompeo Leoni modelliert und in Bronze gegossen

Abb. 492. Astorga, Rathaus.

(S. 256) — auf der Evangelienseite Karl V. und seine Familie, auf der Epistelseite Philipp II. und die Seinen. Endlich ist auf der Epistelseite auch noch eine Art Fenster zu sehen, von wo aus der gichtkranke Philipp II. dem Gottesdienst beiwohnte, ohne seine Gemächer verlassen und sich aus seinem Sessel erheben zu brauchen.

Abb. 493. Toledo, Kathedrale Kapitelsaal nach Madrazo.

Die Königsgruft wurde im 17. Jahrhundert von Crescenzi erbaut. Die Treppe, das Pudridero, wo die königlichen Leichen fünf Jahre aufbewahrt werden, und der achteckige Raum, in den sie nach diesem Zeitraum überführt werden, sind mit Marmor und Gold überladen. Der Eingang nimmt eine der acht Seiten, der Altar die gegenüberliegende ein. Auf den vier anderen Seiten befinden sich in vier Reihen übereinander die Nischen, jede mit einem antiken Gedenkstein aus schwarzem Marmor und dem Namenszug des Monarchen, dessen sterbliche Hülle das Grab bewahrt.

Obwohl die kalte und nackte Architektur des Escorial mit dem künstlerischen Geist der Nation in Widerspruch stand, war sie doch ein halbes Jahrhundert lang die herrschende. Die Strenge des Stils verschärft sich sogar noch in Valladolid an der Kathedrale der Asunción, die im Jahre 1585 von Juan de Herrera über so kolossalen Dimensionen begonnen wurde, daß sie niemals fertiggestellt wurde, und an der Kirche der Incarnación, die in Madrid von Juan Gómez de Mora errichtet wurde. — Die Architektur kommt schon menschlichem Empfinden näher in dem gewaltigen Priesterseminar in Salamanca, dem Seminario Conciliar (20000 qm), dessen Grundriß die Jesuiten von demselben Juan Gómez de Mora entwerfen ließen und dessen Grundstein am

Abb. 494. Juan de Juni, Liegender Christus. Bruchstück des heiligen Grabes aus dem Kloster San Francisco (Valladolid, Museum).

12. November 1617, unter der Regierung Philipps III. (1598—1621), gelegt wurde. Wahr ist es schon, daß bei einer Arbeitszeit von 138 Jahren jedes Stockwerk den Geschmack seiner Bauepoche widerspiegelt (Abb. 490). Der Giebel mit der Himmelfahrt Mariä innerhalb einer gewundenen Rahmung und einer Kolossalstatue des heiligen Ignatius darüber, ist bereits reich verziert. Die seitlichen Glockentürme aber, die große Zentralkuppel, die Strebepfeiler und kleinen Türmchen, übrigens von prächtigem Schwung, tragen noch reicheren Zierat. Die Kirche erhebt sich über einem lateinischen Kreuz mit drei Schiffen. Die Seitenschiffe sind vom Hauptschiff durch vier schöne Bogenstellungen getrennt, denen ebensoviele Kapellen der Seitenschiffe entsprechen. Ein dorisches

Abb 495. Juan de Juni, Kreuzabnahme (Segovia, Kathedrale).

Abb. 496. Juan de Juni, Jungfrau der Schwerter (Valladolid, Las Angustias).

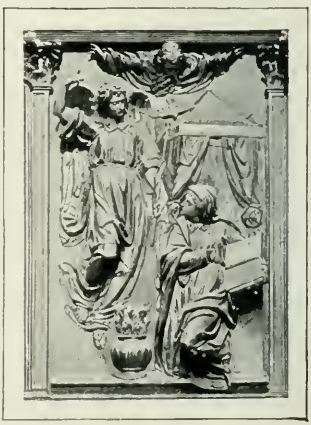

Abb. 497. Cristóbal Velázquez, Die Verkündigung (Valladolid, Las Angustias),

Gebälk mit Metopen, Triglyphen und einem vorspringenden Kranzgesims trägt das Rundbogengewölbe. Über den Kapellen zieht sich eine balkonartige Galerie hin, die auch um das Querschiff und den Chor herumläuft. Die achteckige Kuppel ruht auf Pendentifs, die mit ungeheuren Schildern mit dem Wappen Spaniens verziert sind.

In die Regierung Philipps IV. (1621—1665) fällt der Bau von San Isidro el Real, der immer noch provisorischen Kathedrale von Madrid. Marmorverkleidungen, mit vergoldeter Bronze verzierte Pilaster und ein Triforiumstockwerk mit Tribünen oder besser Theaterlogen, geben dem Innenbau einen mondainen Charakter, den die Nacktheit der Fassade nicht vorausahnen läßt.

Abb. 498. Hernández, Taufe Christi (Valladolid, Museum).

Die Profanbauten sind weniger streng als die Sakralbauten. Selbst Juan de Herrera begab sich in solchem Fall seiner übermäßigen Kälte, wie es die von ihm erbauten Häuser (Abb. 491) und die schöne Treppe der Lonja von Sevilla (1583—1598) beweisen. Dieselbe Bemerkung paßt auf die Plaza Mayor von Madrid, deren Häuser mit Bogengängen nach den Plänen des Juan Gómez de Mora unter Philipp III. ausgeführt sind.

Erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts wurden die ersten Casas Consistoriales oder Ayuntamientos (Rathäuser) errichtet. Bis zu dieser Zeit wurden die gewöhnlichen Versammlungen des Gemeinderats bei dem Alcade Mayor und die feierlichen Sitzungen vor der Tür oder unter dem Kreuzgang der Kathedralen abgehalten.

Sevilla, Granada, Cádiz und Ciu-

Abb. 499. Hernández, Jungfrau der Todesängste (Valladolid, Colegio de Santa Cruz).

dad Rodrigo haben platereske Rathäuser, die ihrer Größe und Wichtigkeit entsprechen, aber kein besonderes Charakteristikum haben.

Abb. 500. Juan de Arfe, Heiliger Michael (Salamanca, Museum).

Das Rathaus von Toledo, um 1575 von dem berühmten Maler Domenico Theotocopuli (Domenikos Theotokopulos), „el Greco" genannt (Greco, S. 267—269, 281), begonnen und unter der Regierung Philipps III. vollendet, ebenso die Rathäuser von León, Lugo und Astorga (Abb. 492) haben manche gemeinsame Züge. Diese erscheinen auch an dem Ayuntamiento von Madrid, obwohl es ein erst nachträglich seiner heutigen Bestimmung angepaßter Palast ist. Die innere Einteilung der einfacheren Häuser hat sich nicht verändert. Die Einteilung der Paläste verschob sich durch den Einfluß Frankreichs und Italiens, man neigte dazu, die Patios durch Höfe zu ersetzen. Sogar die Dekoration wurde klassischer als zur Zeit Karls V.

In der Innenausstattung kommt der Gebrauch loser Behänge auf aus Samt oder Damast — manchmal beides nebeneinander —, die mit einer Borte eingefaßt und untereinander durch goldene Schnürbänder verbunden sind. Unten sind sie durch eine ebenfalls goldene Franze abgeschlossen und oben mit einem Überhang angebracht (Abb. 493). Gleiche Decken werden über die Tische gebreitet. Die Sitzmöbel ähneln den französischen. Die Schreibschränke italienischer Form scheinen sehr beliebt gewesen zu sein.

Abb. 501. Juan de Arfe, Don Cristóbal de Rojas y Sandoval (Lerma, San Pedro).

Einige Jahre vor der Rückkehr Becerras nach Spanien (im Jahre 1516) soll Pedro Alvarez de Acosta, Bischof von Porto, den Bildhauer, Maler und Architekten Juan de Juni von Rom haben kommen

lassen, um ihm den Bau seines bischöflichen Palastes in Auftrag zu geben. Die Biographen fügen weiter noch hinzu, daß Juan de Juni nach Vollendung dieses Bauwerks sich nach Osma begab, von dort nach Santoyo und zum Schluß nach Valladolid, wo er starb.

In Wirklichkeit aber bleiben viele Punkte im Leben dieses großen Künstler dunkel. Sogar sein Vaterland ist unbekannt. Erblickte er nun auch nicht das Licht der Welt am Ufer des Tiber oder Arno, so machte er doch seine Studien in der Schule Michelangelos; ist er auch kein geborener Spanier, so wurde ihm doch Spanien zur zweiten Heimat.

Abb. 502. Montañés, Heiliger Hieronymus (Santiponce, Retabel aus dem Kloster San Isidoro del Campo).

Ganz außerordentlich wichtig wird Juan de Juni für die Schulen des Nordens, indem er ihnen andere künstlerische Aufgaben wies, wie die Ausschmückung von Retabeln mit verschiedenen Unterabteilungen. Die Kreuzabnahme der Kathedrale von Segovia gilt in Spanien für sein Hauptwerk (Abb. 495). Die Grablegung Christi (Entierro de Cristo), in überlieferter Form der heiligen Gräber (S. 242), für ein Kloster von Valladolid ausgeführt, scheint mir den Vorzug zu verdienen (Abb. 494). Die Modellierung ist sehr realistisch, die Farbe unterstreicht diesen Zug noch. Kopf und Gliedmassen des Erlösers sind mit fahlen Flecken marmoriert. Blut rinnt aus den Wunden, die mit einer peinlichen Gewissenhaftigkeit wiedergegeben sind. Gewiß ein ganz bedeutendes Stück, doch die Göttlichkeit Christi verschwindet hinter der Menschlichkeit des Gekreuzigten. Leichte Geschmacklosigkeiten, die zwar durch den künstlerischen Schwung des Werks und seine tadellose Ausführung aufgewogen werden, verlieren sich in dem folgenden Stück fast ganz. In der Jungfrau

Abb. 503. Montañés, Kruzifix (Sevilla, Kathedrale, Sakristei Los Calices).

de los Cuchillos (Jungfrau der Schwerter, Abb. 496), eine andere Form jener Jungfrau des Erbarmens, die zum erstenmal in den französischen Manuskripten des ausgehenden 14. Jahrhunderts vorkommt, treten nur die glänzenden Eigenschaften des Künstlers hervor. Am Fuße des Kreuzes zusammengebrochen, mit gebeugten Knien in der merkwürdigen Stellung, die die Spanier während des Gottesdienstes einnehmen, ein Schmerzensantlitz von Tränen überströmt, ist die Mutter Christi von der Schönheit einer Frau, die die Jahre wohl altern ließen, aber nicht schonungslos zerstörten. Das Kleid ist dunkelrot und im gleichen Ton damasziert, der Mantel indigo, mit gut gezeichneten braunen Arabesken belebt. Das Gesicht scheint leicht vergoldet, der letzte Sonnenstrahl Golgathas erhellt und verklärt es.

Abb. 504. Montañés, Allmächtiger Christus (Sevilla, San Lorenzo).

Abb. 505. Montañés, Unbefleckte Empfängnis (Sevilla, Kathedrale).

Cristóbal Velázquez, von dem uns eine sehr schöne Verkündigung (Abb. 497) in derselben Kirche von Las Angustias, wo die Virgen de los Cuchillos bewundert wird, bekannt ist, verdient einen würdigen Platz neben Juan de Juni.

Gregorio Hernández oder Fernández, der unbestrittene Führer der kastilianischen Schule (geb. Galicien 1566, gest. Valladolid 1636) ist weder Schüler des Berruguete noch des Becerra. Sein Werk zeigt keine Spur von Manieriertem, nichts auffallend Gesuchtes, keine sichtbare Anstrengung. Während Juan de Juni auf Damaste mit Goldglanz verfällt, scheint der galicische Meister mit Silber und Elfenbein zu arbeiten. Fleischtöne oder Stoffe behandelt er mit gleicher Wahrheitsliebe. Werke, in denen diese beruhigte Farbenskala fehlt, werden ihm mit Unrecht zugeschrieben. Hierzu

gehören die Gruppen oder Pasos des Museums von Valladolid, die Mitglieder der Brüderschaften in den Prozessionen während der Karwoche herumtrugen. In diesen kraftvollen Gestalten hat man die merkwürdigste Zusammenstellung von Raufbolden, Henkerknechten und Banditen, von denen man unter schwerem Alpdrücken träumen könnte. Ihre Trunkenheit, ihre Lumpen- und Galgengesichter lassen vor uns die Verfolger Christi in größter Abscheulichkeit auftauchen.

Abb. 506.
Montañés, Heiliger Bruno
(Cádiz, Kathedrale).

Die Pietà und die Taufe Christi (Abb. 498) des Museums von Valladolid sind dagegen echte Werke des Hernández. Ebenso die Virgen de las Angustias (Jungfrau der Todesängste, Abb. 499), das Meisterwerk der nordischen bemalten Plastik. Die tiefliegenden Augen mit dunklen Ringen geben dem blassen Gesicht der Maria mit den blutlosen Lippen einen tieftraurigen Ausdruck. Ein graues Kopftuch mit einfachem, weißem Streifen am Rande, ein cremefarbener Musselinschleier mit sehr dünner, schwarzer Einfassung sind um das Gesicht gelegt. Der Kopf und die leichten Stoffe, die ihn einhüllen, machen so den Eindruck des Duftigen, Überirdischen, während das braune Gewand mit blutroten Lichtreflexen und der ockergelbe Ton an den Ärmelaufschlägen schwer und irdisch anmuten. Eine ins Blaue spielende schwarze Drapierung, einem Trauermantel nicht unähnlich, fällt in großen Falten bis auf den Boden. Augen und Tränen, die von den Wimpern über die Backen rollen, sind aus Glas. Sehr geschickt an die Polychromie anknüpfend, verstärken diese Einlagen den ergreifenden Eindruck. Antenor und Phidias waren die Vorgänger des Juan de Juni und des Gregorio Hernández auf diesem gefahrvollen Wege.

Abb. 507. Alonso Cano, Soledad
(Granada, Santa Ana).

Sicher war Hernández noch nicht tot, als ein portugiesischer Künstler Manuel Pereyra (geb. 1600?, gest. Madrid 1667) sich in Madrid niederließ. Sehr schnell wurde er berühmt. Der heilige Bruno der Kartause von Miraflores beweist, daß dieser Ruhm wohl verdient war. Die Statue ist farbig, ohne Hinzufügung von Gold und ohne Damaszierung. Nur Mitra und Krummstab tragen Metallspuren und stechen von den hellen Tönen des Gewandes und des Skapuliers ab, deren warme und eindringliche Tönung scheinbar einen metallischen Untergrund durchschimmern läßt.

Abb. 508. Alonso Cano, Haupt Johannes des Täufers (Granada, San Juan de Dios).

Die Geschichte kastilianischer Plastik wäre unvollständig, würden die Werke der Leoni nicht mit aufgezählt, die während dreier Generationen die Günstlinge Karls V., dann Philipps II. waren und eine unbestreitbare Einwirkung auf die Technik der spanischen Gießer ausübten. Außer den für den Escorial ausgeführten Gruppen und Figuren sind sie die Meister einer großen Anzahl von Bronzestatuen und von Medaillen mit dem Bildnis der Herrscher.

Abb. 509. Alonso Cano, Anna Selbdritt (Granada, Kathedrale).

Ihr Schüler Juan de Arfe (1535—1603) war der Enkel eines berühmten, deutschen Goldschmieds Heinrichs von Arfe (Enrique de Arfe), der in den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts nach Spanien gekommen war. Obwohl Juan de Arfe nur den bescheidenen Titel Escultor de plata y oro beanspruchte, muß er neben die Leoni gestellt werden.

Dieser Gold- und Silberbildhauer wurde berühmt durch Custodias (Monstranzen) — zwei davon machte er für Valladolid, weitere für die Kathedralen von Burgos, Avila, Sevilla und Santiago de Compostela — und durch einen heiligen Michael als Drachentöter (Abb. 500).

Das Hauptwerk figürlicher Plastik des

Juan de Arfe ist die kniende Gestalt des Don Cristóbal de Rojas y Sandoval, Erzbischofs von Sevilla (Abb. 501). Der Tod überraschte den Künstler, ehe die Figur gegossen war. Der Guß wurde dann von Lesme Fernández del Moral, unter der Oberleitung des Pompeo Leoni, überwacht. Dieser Umstand hat Anlaß gegeben zu Irrtümern, die berichtigt werden müssen, zumal es sich hier um ein Meisterwerk handelt.

Andere Silberbildhauer Vergara el Viejo, Cristóbal de Andino, Antonio Suárez und Juan de Benavente genossen neben Juan de Arfe mit Recht großes Ansehen. Diese Feststellung genügt, um auch sie berühmt zu machen.

Abb. 510. Pedro Roldán, Grablegung (Sevilla, Retabel der Kirche des Hospitals de la Caridad).

Der wirkliche Nachfolger des Gregorio Hernández war im Süden Juan Martínez Montañés (geb. Alcalá la Real, Prov. von Jaén, um 1564, gest. Sevilla 1649). Sein erstes, sicher datiertes Werk ist aus dem Jahr 1607. Bei seiner Ausführung muß er älter als vierzig Jahre gewesen sein. Die vorherrschenden Merkmale seiner Künstlerpersönlichkeit sind Realismus und religiöse Hingabe. In diesem Punkt steht er dem Gregorio Hernández sehr nahe. Keiner hat stärkere Wahrheitsliebe, keiner ein lebhafteres Empfinden für alles Tiefe, Edle und Hoheitsvolle, das bei einer Durchdringung menschlicher Formen mit christlichem, auf das Ideale gerichtetem Geist erforderlich ist. Er ist die Zier seiner Schule, mit ihm erhebt sich die polychrome Plastik Spaniens zu hoher Vollkommenheit. Er ist seinen genialen Freunden Velázquez und Murillo durchaus ebenbürtig, und diese beiden waren voll Bewunderung für seine Kunst.

Abb. 511. Pedro de Mena, Maria-Magdalena.

Montañés (Abb. 538) gebrauchte zwei Jahre dazu (1610—1612), um das herrliche Retabel mit den Statuen zu komponieren und zu formen, die die Hieronymiten ihm für ihr Kloster von San Isidoro del Campo in Santi-

Abb. 512. J. A. Gixon, Christus in Todesnot (Kapelle von Triana, Vorstadt von Sevilla).

ponce bei Sevilla in Auftrag gegeben hatten. Der heilige Hieronymus, der an plastischer Schönheit dem Meisterwerk Torrigianos (Abb. 483) gleichkommt, hebt sich von einer matt getönten Landschaft ab (Abb. 502). Die Fleischfarben scheinen wie auf altes Elfenbein gemalt, dessen gelbliche Patina stellenweise zum Vorschein kommt.

Das Kruzifix de Los Calices (Abb. 503), aus seiner besten Zeit (im Jahr 1614), ist vielleicht das erhabenste Bild des Gekreuzigten. Pacheco bemalte es in der matten Art, die nach ihm ihren Namen trägt. Seine Farbgebung ist sehr entwickelt, sehr harmonisch und macht dem Künstler große Ehre (S. 263).

Aus dem Jahr 1619 stammt von Montañés die erste jener allmächtigen Christusfiguren (Abb. 504) in Leidenszeit und Todesnot, denen er aus Frömmigkeit und künstlerischer Absicht heraus einen so schmerzvollen Ausdruck verlieh. Die erste wurde für die berühmte Brüderschaft des Cristo del Gran Poder ausgeführt. Die zweite (im Jahre 1623), unter dem Namen Señor de la Pasión bekannt, gehört dem Kloster der Merced Calzada von Sevilla. Die letzte befindet sich in der Kirche San Pedro von Vergara (baskische Provinz).

Abb. 513.
Grab des Lorenzo Suarez de Figueroa (Badajoz, Kathedrale).

Montañés war es vorbehalten, aufbauend auf das Erbe seiner Vorgänger eine Idealdarstellung der reinen Maria zu geben. Seine erste Concepción (unbefleckte Empfängnis) stammt aus dem Jahr 1630. Maria sinnt nach über das Mysterium ihrer Empfängnis; kein düsterer Gedanke lenkt sie davon ab oder betrübt sie (Abb. 505). Ohne die weiblichen Formen in der Art Torrigianos zu betonen (S. 245, Abb. 484), hat sich Montañés eine Andalusierin in voll entfalteter

Schönheit als Modell genommen. Bei aller keuschen Milderung der Körperlinien geben sie doch den Falten des Gewandes und des Mantels eine besondere Anmut. Dies ist nun das Thema, dem der Meister in den Einzelheiten wohl immer neue Wendungen gibt, im Ganzen aber treu bleibt und das Maler und Bildhauer nach ihm so oft wieder darstellen werden.

Das Retabel und der heilige Bruno (Abb. 506) der Kathedrale von Cádiz (im Jahr 1641) sind die letzten Arbeiten des Montañés, über die wir Berichte besitzen.

Abb. 514. Pacheco, Catalina de Erauso (Eigentum des Marquis de Seoane).

Alfonso Martínez, Alonso de Mena, Luis Ortiz, der Abbé Juan Gómez, der Abbé Solis und Alonso Cano sind die Erben des großen sevillanischen Meisters.

Alonso Cano, der der Schule von Sevilla neues Leben und neuen Ruhm brachte, ist in Granada am 17. März 1601 geboren. Früh kam er nach Sevilla, wo er die Malerei in der Werkstatt des Pacheco, die Bildhauerei in der des Montañés studierte. Auch arbeitete er viel nach den antiken Statuen, die die berühmte Casa de Pilatos (S. 171) enthielt. Aus dieser Zeit sind die zwei Retabeln von Santa Paula (Sevilla), die er ganz allein, wie man sagt, entwarf, meißelte, vergoldete und bemalte. Damals war er kaum 26 Jahre alt. Von weiteren Jugendwerken sind uns außer einigen weniger wichtigen Statuen noch bekannt eine über der Tür des Nonnenklosters gleichen Namens befindliche Concepción, eine zweite im Besitz der Pfarrkirche San Andrés in Sevilla.

Abb. 515. Pedro Campaña, Kreuzabnahme (Sevilla, Kathedrale).

Vielleicht malte Alonso mehr als er modellierte (S. 274). Die ihm zugeschriebenen Bilder sind tatsächlich zahlreich und in der Mehrzahl authen-

tisch. Das gleiche läßt sich leider nicht von den Statuen sagen. Unter solchem Vorbehalt greife ich aus den sogenannten Plastiken des Alonso Cano solche heraus, die mir von seiner Hand zu sein scheinen. Ich stehe aber nicht dafür ein, daß selbst hier eine figürliche Plastik des Diego de Pesquera mit unterläuft, von dem die Kathedrale von Granada Werke besitzt, die fälschlicherweise dem Torrigiano, Pedro de Mena oder José de Mora, der sich mit ebensoviel Treue wie Begabung die Art seines Meisters aneignete und dessen Hauptwerke kopierte, zugeschrieben werden.

Abb. 516. Luis de Morales, Maria mit dem Kinde (Prado).

Der heilige Bruno (halblebensgroß) der Kartause von Granada genießt in Spanien wohlverdienten Ruf. Das blasse Antlitz des Mönchs, seine blutlosen Hände, sein weißes Gewand und Skapulier scheinen sich für die Polychromie gar nicht zu eignen. Der Künstler hat über diese Schwierigkeit obgesiegt und die weißen Töne der Haut und der Wolle derart abzustufen verstanden, daß ein großer Reichtum von Tönungen sich daraus ergab. Die von ihm angewandte Technik besteht darin, daß die Kleider über Goldgrund gemalt sind, ein Kunstgriff, der übrigens allen mit Damastmustern arbeitenden Künstlern bekannt war.

Abb. 517. Sánchez Coello, Don Carlos (Prado).

Die Soledad stellt im Relief die berühmte Jungfrau dar, die Alonso Cano unter diesem Namen für die Kathedrale malte (S. 274). Gesicht und Hände haben jenen mattblassen Ton, der für die Hautfarbe der Andalusierin kennzeichnend ist. Das Milchweiß des Gewandes und Schleiers, das ins Blaue spielende Schwarz des Mantels sind, anstatt sich zu schaden, mit Hilfe von sehr geschickt angebrachten Lichtreflexen zu einem harmonischen Ganzen verschmolzen. Eine hellviolette, mit Silber

und Gold durchwebte Borte gibt den Abschluß der Ärmel und bringt in das streng gehaltene Gesamtbild eine ganz diskrete

Abb. 518. Sánchez Coello, Doña Isabella Clara Eugenia (Prado).

Abb. 519. Sánchez Coello, Doña Catalina Micaela (?) (Prado)

Farbigkeit (Abb. 507). — Neben diese erstklassigen Werke sind ein Haupt Johannes des Täufers (Abb. 508) und eine anmutig komponierte Anna selbdritt (Abb. 509, vergl. Abb. 366) zu stellen, letztere auch dem Diego de Pesquera zugeschrieben.

Weit über José de Mora steht ein anderer Schüler des Cano, Pedro de Mena, der Schöpfer des heiligen Franziskus von Assisi in der Kathedrale von Toledo, einer Maria Magdalena (Abb. 511) und anderer mit Recht berühmter Werke.

Zur Zeit als die Schule von Granada in Blüte stand, war es Pedro Roldán (1624—1700) in Sevilla, der die großen Überlieferungen der Werkstatt des Montañés fortsetzte. Sie machen sich geltend in dem Retabel des Sagrario der Kathedrale und in dem des Hospitals de la Caridad von Sevilla. Das Retabel der Caridad (Abb. 510) stellt die Grablegung dar. Christus und die rings um das Grab gruppierten

Abb. 520. J. Pantoja de la Cruz, Philipp II. (Prado).

Personen sind als Rundplastik behandelt. Die Personen in den letzten Reihen lösen sich dagegen kaum vom Hintergrund los.

Abb. 521. Greco, Heilige Familie (Budapest, Sammlung Nemes)

Ein einzig dastehendes Stück! Man muß hinzufügen, daß das Relief von Juan de Valdés Leal (S. 277) bemalt wurde, und daß Murillo (S. 275 bis 276) dem Polychromisten mit seinem Rat zur Seite stand, wenn nicht gar selbst eingriff.

Zur selben Zeit wie Pedro Roldán lebte in Sevilla Juan Antonio Gixon, der Schöpfer eines Cristo de la Espiración (Christus in Todesnot, Abb. 512). Auch dies Werk ist eine Perle christlicher Kunst.

Im Süden wie im Norden arbeiteten Silber- und Bronzebildhauer. Um die Zeit, als Bartolomé Morel für die Kathedrale von Sevilla das Tenebrario (im Jahre 1562) — acht Meter hoher, fächerförmiger Leuchter mit fünfzehn Figuren — und die Kolossalstatue des Glaubens, die auf der Giralda steht (im Jahre 1568), herstellte, führte ein unbekannter Künstler — vielleicht ein Italiener — die Grabplatte des Gesandten Lorenzo Suarez de Figueroa (Abb. 513) in venezianischer Bronze aus, ein Werk, das Torrigiano hätte unterzeichnen können.

Abb. 522. Greco, Grablegung des Grafen von Orgaz (Bruchstück) (Toledo, Santo Tomé).

Während zahlreiche spanische Maler, die bei florentinischen und lombardischen Meistern in die Lehre gegangen waren, in ihre Heimat zurückkehrten, riefen Karl V. und Philipp II. italienische und flämische Künstler an ihren Hof. Unter diesen letzteren ist vor allem Pedro Campaña oder van Kempeneer (1503—1580) zu nennen, der Schöpfer der berühmten Kreuzabnahme der Kathedrale von Sevilla, die er während seines vierundzwanzigjährigen Aufenthalts in Anda-

lusien ausführte (Abb. 515). Unter diesem doppelten Einfluß bildeten sich drei Gruppen mit bestimmter Methode, Richtung und Temperament. Eine Gruppe umfaßt die Meister, die vorzüglich als Lehrer und Theoretiker sich auszeichneten. Die zweite diejenigen, die neue Wege einschlugen, die dritte die Porträtmaler.

Abb. 523. J. de Ribera, Martyrium des heiligen Bartholomäus (Prado).

Die Meister der ersten Schule sind Pablo de Céspedes (1538 bis 1608), Vicente Carducho (geb. Carducci-Florenz 1578, gest. Madrid 1638) und Francisco Pacheco (geb. Sevilla 1571, gest. 1654). von dem wir El arte de la pintura, su antigüedad y grandeza (Sevilla 1649) und verschiedene Fragmente der Descripción de los retratos auténticos de ilustres y memorables personajes. Seinen Künstlernamen erwarb sich Pacheco als Zeichner und Porträtmaler (Abb. 514), als Schöpfer großer Fresken, als Polychromist von Statuen und ganz besonders als vorzüglicher Lehrer. Sonst ist er noch bekannt als Lehrer und Schwiegervater des Velázquez.

An die Spitze der Künstler, die das Kommen einer nationalen Schule vorbereiteten, sind zu stellen Alejo Fernández aus Córdoba, der im Jahr 1543 in Sevilla starb, Luis de Morales, Francisco und Juan de Ribalta, der Lizenziat Juan de las Roelas, Juan del Castillo und Francisco Herrera. Luis de Morales (geb. Badajoz um 1509, gest. 1586), mit dem Beinamen el Divino (der Maler göttlicher Gestalten) personifiziert die Strömungen, die sich rings um ihn geltend machten. Sein etwas dünner Stil erinnert an den der frühen Flamländer und doch spukt die Erinnerung an Werke Michelangelos im Kopf des Künstlers. In seiner ersten Manier geht Morales an große

Abb. 524. J. de Ribera, Heilige Dreieinigkeit (Prado).

Kompositionen. Später zeigt er eine ganz bestimmte Vorliebe für begrenzte Sujets: eine oder zwei Halbfiguren (Abb. 516). Die Linienführung ist klar, die Zeichnung von außerordentlicher Zartheit, die Farbgebung fein und duftig, der Ausdruck stark empfunden.

Abb. 525. Zurbarán, Apotheose des heiligen Thomas von Aquino (Sevilla, Museum).

Francisco de Ribalta (geb. Castellón de la Plana um 1551, gest. 1628) knüpft an die Schule des Correggio und des Schiavone in Italien und des Juan de Juanes in Valencia an (S. 246), wie das Retabel von Carcagente und der Jesucristo difunto en brazos de dos angeles des Prado beweisen. Er studiert das Helldunkel, versucht die Figuren zu modellieren bei einer Lichtquelle von nur einer Seite und ersetzt als Folge davon das Freilicht durch Atelierbeleuchtung. Diese Neuerung wurde damals für einen Fortschritt gehalten. — Francisco de Ribalta erzog in seinem Sohn einen Künstler von noch persönlicherer und kühnerer Veranlagung als er selbst war. Juan de Ribalta starb mit einunddreißig Jahren. Er hinterließ eine Reihe schöner Porträts, deren größter Teil sich im Museum von Valencia befindet.

Abb. 526. Zurbarán, Verkündigung (Sevilla, Galerie von San Telmo).

Der Lizenziat Juan de Ruelas, genannt de las Roelas (geb. Sevilla 1559, gest. Olivares 1625) machte sehr eingehende, humanistische Studien, empfing die Priesterweihe und ging dann, seiner Liebe zur Kunst nachgebend, nach Venedig, um in der Werkstatt des Tintoretto zu arbeiten. Seine Palette ist glühend, seine Geschicklichkeit in der Verteilung von Licht und Schatten groß. Übrigens ist er der Lehrer des Zurbarán und schon allein darum bedeutsam genug. Ebenso ist Juan del Castillo (geb. Sevilla 1584, gest. Cadix 1640), ein

Bildnis einer unbekannten Dame
Von Juan Pantoja de la Cruz
(Madrid, Prado)

Atelierfreund des Pacheco, als Lehrer bekannt, der im besonderen Alonso Cano und Bartolomé Esteban Murillo ausbildete.

Herrera, el Viejo genannt (geb. Sevilla 1576, gest. Madrid 1656), um ihn von seinem jüngsten Sohn Herrera el Mozo (der Junge) zu unterscheiden, brach von allen Künstlern, die im 16. Jahrhundert geboren und nach italienischen Methoden unterrichtet waren, am entschiedensten mit den alten Überlieferungen. Er malte Martyrien, die Qualen der Verdammten, die apokalyptischen Visionen, Mönche und Kirchenväter mit von Kasteiungen entstellten oder von Leidenschaften zerquälten Gesichtern. Solche Gewaltsamkeiten seiner Darstellung entsprechen seinem brutalen Charakter, aber die Figuren sind schwungvoll und groß empfunden. Seine besten Werke sind: Die Ausgießung des heiligen Geistes im Hospital la Sangre von Sevilla, das jüngste Gericht von San Bernardo in Sevilla, der heilige Basilius des Louvre, das Speisewunder, die Reue Petri des Prado und schließlich der Triumph des heiligen Hermenegild, das er für das Jesuitenkloster von Sevilla malte, in dem er in gefährlicher Lage eine Zuflucht gefunden hatte.

Abb. 527. Zurbarán, Die heilige Katharina (Palenzia, Kathedrale).

In die dritte Gruppe der Porträtmaler gehören drei große Künstler.

Antonio Mor oder Moro, obgleich er um 1512 in Utrecht geboren ist, wird von der spanischen Schule als ihr gehörig beansprucht wegen seines langen Aufenthalts in Madrid und des Umschwungs, den dieser Aufenthalt für ihn bedeutete. Eingehendes Studium der Bilder Tizians der Sammlung Karls V. ließ ihn seine Umrißlinien, die er bis dahin trocken und hart hingesetzt hatte, mildern und auch seine

Abb. 528.
Velázquez, Los Borrachos (Prado).

Palette um einige Töne des venezianischen Meisters bereichern. Als Hofmaler porträtierte er Maria Tudor von England, die Gattin Philipps II.; Katharina von Portugal (S. 358) und Maria von Österreich, Schwester und Tochter Karls V., Maximilian II., die Dame mit dem kleinen Hund und den Hofnarr Pejero, samt und sonders Meisterwerke (Prado, Louvre, Wiener Kunsthist. Hofmuseum).

Abb. 529. Velázquez, Der Herzog von Olivares (Prado).

Alonso Sánchez Coello (geb. Benifayo um 1515, gest. Madrid 1590) oder Sanches Coelho, wie die Portugiesen den Namen des Künstlers schreiben, den sie für sich beanspruchen, stand zuerst als Maler im Dienst der Infantin von Portugal Doña Juana, Tochter Karls V. Noch in Madrid hatte er sich seit 1542 eng mit Moro angefreundet, in dessen Stellung man ihn einsetzte, als dieser in Ungnade fiel. Coello eignete sich leicht die flämische Tradition und die saftigen Farben des Utrechter Meisters an, die machtvollen Wirkungen aber erreichte er nie. Dafür sind seine grauen Töne so durchsichtig und zart, wie der matte Schimmer einer Perle, und seinen Modellen gibt er den Charakter bezaubernder Vornehmheit (Abb. 517—519).

Abb. 530. Velázquez, Philipp III. (Prado).

Die Werke des Juan Pantoja de la Cruz (geb. Madrid 1551, gest. 1609?) sind zum großen Teil in den Feuersbrünsten verschiedener Paläste untergegangen. In den übriggebliebenen erkennt man den Schüler des Moro und Coello (Abb. 520). Die Umgebung Philipps III., deren Maler er war, hat nicht immer die lässige Vornehmheit, die Coello ihnen verlieh. Und doch könnte man kaum ein anmutigeres und entzückenderes Porträt anführen als das einer Unbekannten im Prado (Tafel II).

Bevor wir auf die hervorragenden Meister des 17. Jahrhunderts zu sprechen kommen, zählen wir noch auf: Juan de Villodo (1480—1555), Luis de Carvajal (1534—1613), Maler Philipps II., Gaspar Becerra (1520—1570), nach Alonso Berruguete einer der ersten Künstler Spaniens (S. 243—244), und unter den fremden Malern Greco, bei dem Rathaus von Toledo bereits erwähnt (S. 252).

Abb. 431. Velázquez, Doña Margarita de Austria (Prado).

Doménico Theotocópuli (geb. Kreta? 1548, gest. Madrid 1625) studierte in Venedig Malerei, Plastik und Architektur, besuchte wahrscheinlich die Werkstätten Tizians und Tintorettos, weilte dann in Rom, wo er Correggio und Michelangelo kopierte, und kam um 1576 nach Spanien. Wenigstens begann er im Jahr 1577 die berühmte, für die Sakristei der Kathedrale von Toledo bestimmte Teilung des Rockes. Zwei Jahre später gab ihm Philipp II. das Martyrium des heiligen Mauritius und seiner Gefährten in Auftrag. Zu dieser Zeit gab er die glühende, goldige, auf der Teilung des Rockes so sehr bewunderte Farbskala auf, um in Zukunft nur noch mit den Farben zu malen, die von den Malern polychromer Plastiken angewandt wurden (S. 243). Bald ließ er auch das Blau fallen und behielt nur braunrot, ockergelb, krapplack, weiß und schwarz bei. Gleichzeitig zog er seine Gestalten in die Länge, um, wie er selbst schreibt, himmlische Körper aus ihnen zu machen, wie wir die Lichter sehen, die von fern betrachtet, uns immer groß erscheinen, wie klein sie auch sein mögen. Philipp II. verstand den großen Künstler nicht und verweigerte die Annahme

Abb. 532. Velázquez, Philipp IV. (Prado).

des heiligen Mauritius. Der Erzbischof von Toledo zeigte mehr Verständnis als der König. In seinem Auftrag malte Greco im Jahr 1584 die berühmte Grablegung des Grafen von Orgaz (Abb. 522). Die Dreieinigkeit thront von Engeln umgeben in einem fernen Himmel, während auf Erden der heilige Stephanus und der heilige Augustin in bischöflichem Gewand, inmitten zahlreich anwesender Geistlicher, Mönche und vornehmer Persönlichkeiten den trotz der schweren Rüstung biegsamen Leichnam des Grafen halten. Die oben halbrund abgeschlossene Komposition zeigt einen seltsamen, der platereskeu Architektur entnommenen Rhythmus. In der Mitte der unteren Schicht, den die Anwesenden bilden, stellt sich ein vollkommener Kreis dar, dessen Linie deutlich gezeichnet ist durch die Meßgewänder des heiligen Stephanus und Augustin und das Leichentuch des Grafen. Darüber sind die Engel und das Haupt der Maria in die Form eines Eselsrückenbogens hineinkomponiert, dessen Spitze Christus einnimmt. Diese Zusammenstellung ist zu deutlich, um nicht absichtlich zu sein. Es ist klar, daß Greco den Aufriß eines Fensterwerks auf sein Bild übernahm, und daß er es wie den Karton eines Kirchenfensters komponierte. Neben diesen beiden unerreichten Werken rechnen wir unter die schönsten Werke des Meisters: „Die Himmelfahrt der Jungfrau“ (Toledo, San Vicente Mártin), die „Krönung der Jungfrau“ (Madrid, Samml. F. Bosch), den heil. „Franziskus von Assisi“, den heil. „Eugenius“ (Escorial), „Johannes den Evangelisten“, „Johannes den Täufer“ (Toledo, Santo Domingo el Antiguo), die „heil. Dreieinigkeit“ (Jesucristo difunto, Nr. 239 des Prado), die „Apostel“ (l'Apostolado), eine „heil. Familie“ (Abb. 521) und einige herrliche Porträts (Toledo, Museum und Casas Consistoriales).

Abb. 533. Velázquez, Don Baltâsar Carlos (Prado).

Abb. 531. Velázquez, Doña Maria Teresa de Austria (Prado).

Greco hat in seinem Leben den Ruhm gekannt, aber auch das Elend und, wie man sagt, Schulden wegen sogar das Gefängnis. Jedenfalls fiel er nach seinem Tod vollkommener Vergessenheit anheim. Heute, da er mit Recht einen großen Ruf hat, überschwemmt die Spekulation die ganze Welt mit einer solch scheußlichen Sammlung von Kopien oder Nachahmungen — Bildern und Plastiken —, daß damit alles, was zur Anerkennung seines Talents getan wurde, gefährdet scheint. Bevor man sich über diesen großen Künstler ein Urteil bilden kann, ist ein Besuch Toledos durchaus notwendig. Hier steht der Tempel seines Ruhms (S. 281).

Abb. 535. Velázquez, La Fragua de Vulcano (Prado).

Der beste Schüler Grecos war Tristán, der sich seine Manier derart aneignete, daß bei ungenügender Nachprüfung unter die Werke des Meisters die heiligste Dreieinigkeit der Kathedrale von Sevilla eingereiht werden konnte, trotzdem das Werk signiert ist: *Luys Tristán faciebat, Toleti, 1629.*

Vier große, sehr verschieden veranlagte Maler verliehen der Schule von Sevilla während der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts den höchsten Glanz. José oder Jusepe de Ribera (geb. Játiva 1588, gest. Neapel 1656) machte seine ersten Versuche in der Werkstatt des Ribalta und schloß seine künstlerische Schulung in Italien ab. Caravaggio machte solch starken Eindruck auf ihn, daß er sich ganz seinem Naturalismus und seiner düstern Manier hingab. Das Martyrium des heiligen Bartholomäus (Abb. 523), von dem die Museen von Madrid, Berlin und

Abb. 536. Velázquez, Venus mit dem Spiegel (London, National Gallery).

Dresden und der Palazzo Pitti Repliken besitzen, und die heilige Dreieinigkeit (Abb. 524) kennzeichnen diese Seite seines Talents. In der Behandlung weniger strenger Themata nähert er sich jedoch dem Correggio. Man beobachtet dies an der heiligen „Maria von Ägypten" (Dresdener Galerie), der „büßenden Magdalena", der „Jakobsleiter" (Prado), der „Anbetung der Hirten" (Louvre) und der „unbefleckten Empfängnis" (Salamanca, Agustinas).

Abb. 537. Velázquez, Las Lanzas (Prado).

Francisco de Zurbarán (geb. Fuente de Cantos 1598, gest. Madrid? 1663) erblickte das Licht der Welt in einer Bauernhütte. Seine zeichnerische Begabung war so ausgesprochen, daß seine Eltern ihn ohne Zögern nach Sevilla schickten, wo er der Schüler des Juan de Roelas und des Herrera wurde. Mit fünfundzwanzig Jahren übernimmt er für die Kathedrale ein Retabel, das seinen Ruhm begründet. Die berühmte Apotheose des heiligen Thomas von Aquino (Abb. 525) erinnert noch an die Manier seiner Lehrmeister. Später neigte Zurbarán nach Italien und verdiente sich den Beinamen eines spanischen Caravaggio, trotzdem er sein Vaterland nie verließ und Amerighi nur durch die Vermittlung Riberas kannte. Eine Verkündigung (Abb. 526) und eine heilige Katharina (Abb. 527) sind unter seinen schönsten Werken anzuführen.

Abb. 538. Velázquez, J. Martinez Montañés (Prado).

Sevilla rühmt sich dessen, daß Velázquez (Don Diego Velázquez de Silva, geb. Sevilla 1599, gest. Madrid 1660) in seinen Mauern geboren wurde, und Portugal

beansprucht mit Stolz die vornehme Familie, aus der er stammt, für sich. Das unvergleichliche Oberhaupt der spanischen Schule empfing den ersten Unterricht von Herrera el Viejo, dann von Pacheco (S. 263). Sein erster, sogenannter sevillanischer Stil zeigt den Einfluß, den außer den Lehrmeistern seiner Jugend noch Juan de Roelas und vor allem Ribera auf ihn ausübten. Im Jahre 1622 heiratet er Juana de Miranda, die Tochter Pachecos, und begibt sich auf Anraten seines Schwiegervaters nach Madrid.

Abb. 539. Velázquez, Las Hilanderas (Prado).

Dort sehen wir ihn mit dem Studium der Werke Tizians und Moros beschäftigt, gleichzeitig führt er die Porträts Philipps IV. und des Infanten Don Carlos, des Bruders des Königs aus. Es sind gewissenhafte, gut durchmodellierte Darstellungen, die jedoch in der Ausführung einige Härten behielten. Die Versammlung von Trinkern, unter dem Namen Baco (Bacchus) oder los Borrachos (die Trunkenbolde, Abb. 528) ist das letzte und schönste Bild dieser Etappe (1628—1629).

Noch im selben Jahr, in dem er die Trinker vollendet, bricht Velázquez, den Ratschlägen Rubens folgend, nach Italien auf. Die großen, venezianischen Maler offenbaren ihm sein eignes Genie. Er fühlt nun die Wichtigkeit des Lichts, verteilt es und gibt es in unendlich zarten Abstufungen wieder. In diesem zweiten Stil sind die Porträts — bei den Porträts berittener Monarchen ließ er sich helfen — der Doña María, Königin von Ungarn; Philipps III. (Abb. 530), der Doña Margarita de Austria (Abb. 531), Philipps IV.

Abb. 540. Velázquez, Las Meninas (Prado).

(Abb. 532), der Doña Isabel de Borbón, des Infanten Baltásar Carlos (Abb. 533 und Tafel III), der Infantin Doña María Teresa de Austria (Abb. 534), des Herzogs von Olivares (Abb. 529), des Admirals Pulido Pareja, des Herzogs Franz von Modena und Innozenz' X. Eine ganze Gesellschaft tritt uns eben so scharf gesehen entgegen, wie in den Lustspielen des Calderón: Philipp IV. blaß, abgezehrt, der kränkliche Sprößling eines aussterbenden Geschlechts, die Königinnen, die Infantinnen ernst und traurig, sich von den gefürchteten Augen der Camarera mayor beobachtet fühlend, der Graf unverschämt, eitel und hochmütig. Nur der jugendliche Prinz Baltásar kennt das Lächeln.

Abb. 541. Alonso Cano, Toter Christus (Prado).

Will Velázquez Philipp IV., der untröstlich war über den Tod seines Sohnes, des Infanten Baltásar Carlos (im Jahr 1646), zerstreuen, so malt er die Hofnarren, die Zwerge, mit denen der Monarch sich gern umgab. So groß ist das Talent des Künstlers, daß trotz physischer oder moralischer Entartung keiner von ihnen uns unsympathisch ist.

Seine mythologischen Darstellungen zeigen uns das derbe Volk in Mercurio y Argos oder in den Schmiedegesellen der Fragua de Vulcano (Schmiede des Vulkan, Abb. 535) und die jugendlich schöne Frau in der Venus del Espejo (Venus mit dem Spiegel, Abb. 536), die recht ungeschickt seinem Schwiegersohn Martínez del Mazo zugeschrieben wurde. Das Jahr 1647 ist ausgezeichnet durch die Übergabe von Breda oder las Lanzas (Abb. 537). Komposition, Zeichnung, Farbe, Menschen, Landschaft, Himmel, das Nebensächliche, alles ist gleich vorzüglich. Die Redición von Breda ist das Meisterwerk geschichtlicher Malerei, gleichzeitig das Hervorragendste, was das Genie eines Velázquez zu geben vermochte. Der Marquis von Spinola,

Abb. 542. Alonso Cano, Maria mit dem Kinde (Prado).

Prinz Baltásar Carlos
Von Velázquez
(Madrid, Prado)

ein kluger Kopf, spricht, und alles neigt das Ohr, um die höflichen Worte zu vernehmen, mit denen er Justin von Nassau, den Oberbefehlshaber der eroberten Festung, anredet.

Abb. 543. Murillo, Heiliger Antonius in Verzückung (Sevilla, Museum).

Ein zweites Mal begibt sich der Meister nach Italien. Bei seiner Rückkehr im Jahre 1651 verleiht ihm der König das hohe Amt eines Aposentador (Quartiermeister des Palastes). Die Arbeitslast, die ihm seine neue Würde auferlegt, unterbricht sein künstlerisches Schaffen nicht. Der Bildhauer Montañés (Abb. 538), jenes wunderbare Porträt, in dem der größte Maler Spaniens die Gesichtszüge des größten Bildhauers festgehalten hat, die Infantin Margarita, der Infant Felipe Próspero, und endlich im Jahr 1556 las Hilanderas (die Teppichwirkerinnen, Abb. 539) und las Meninas (die Ehrenfräulein, Abb. 540) kennzeichnen den dritten Stil des Velázquez, der in Spanien mit Manera abreviado (vereinfacht) bezeichnet wird. Velázquez malt seine Bilder ohne Vorentwurf sogleich auf die Leinwand, aus Zeitmangel, wie man sagt, viel eher aber dank seiner wunderbaren Einbildungskraft und einer Hand, die mit Leichtigkeit jedem Gedanken folgte. Die Schatten sind ganz durchsichtig aufgesetzt, die Lichter dagegen voll herausgearbeitet. Alles Unwesentliche und nebensächliche Einzelheiten behandelt er ganz flüchtig, um nur die Hauptzüge herauszubringen. Seine Synthese ist so sicher, seine Kunstfertigkeit so unübertrefflich, daß seine vereinfachten Malereien den Eindruck überaus vollendeter Stücke machen. In der Technik ist Velázquez der größte Maler der Welt. Das Glück blieb ihm unermüdlich

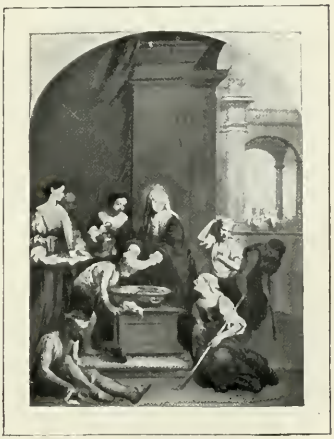

Abb. 544. Murillo, Heilige Elisabeth (Isabella von Ungarn). (Prado.)

Abb. 545. Murillo,
Der heilige Ildefonsus erhält die Kasel aus den Händen der Jungfrau (Prado).

hold. Er kostete alle Freuden des Triumphs und kannte weder die schwierigen Kämpfe des jungen Anfängers, noch das Leid eines verlassenen Alters (S. 282).

Velázquez hat keine Schule begründet. Unter den Malern, die um ihn aufwuchsen, sind besonders hervorzuheben Juan Bautista Martínez del Mazo (1615—1667), den er so sehr liebte, daß er ihm sogar seine Tochter zur Frau gab und dessen Ansicht von Saragossa er vollendete; Juan Pareja (1606 bis 1670), ein Mulatte, dem er die Freiheit schenkte, und Juan Carreño de Miranda (1614 bis 1685), ein Künstler, der im Dienst der Kammer Karls II. stand und häufig diesen Monarchen porträtierte.

Zu derselben Zeit, da die Schulen von Valencia und Sevilla den höchsten Gipfel ihres Ruhms erreichten, bildete sich in Granada ein Künstlerkreis, aus dem Bildhauer von stark persönlicher Begabung hervorgingen. Sein wirklicher Begründer ist Alonso Cano (S. 259). Abwechselnd Schüler des Montañés und des Juan del Castillo (S. 264), tritt er, um sich weiterzubilden, in die Werkstatt des Pacheco ein (S. 259), wo er mit Velázquez eine unzertrennliche Freundschaft schließt. Sein Gott ist Raffael und alle seine Malerei ist ein Akt der Anbetung. Der tote, von Engeln gestützte Christus (Abb. 541), in dem die Schönheit anatomischer Beobachtung mit dem Zauber der Farbe wetteifert, seine reinen und ausdrucksvollen Jungfrauen (Abb. 542) in weißem Schleier und blauem Mantel, die Soledad der Kathedrale von Granada, die so schmerzensreich und ergreifend ist, sind in ganz Spanien bekannt.

Abb. 546. Murillo, Unbefleckte Empfängnis (Zeichnung im Besitze von L. de Madrazo).

Zu der Gruppe von Granada rechnen wir noch Pedro de Moya (1610—1666), der nicht in Italien studierte, sich vielmehr in Flandern ausbildete, wo er als Soldat diente, und in England bei Van Dyck, dessen Freund er wurde. Pedro de Moya ist weniger bekannt durch seine Werke als dadurch, daß er Murillo entdeckte und ihm den Weg zum Ruhm wies.

Abb. 547. Murillo, Verkündigung (Prado).

Bartolomé Esteban Murillo (geb. Sevilla 1618, gest. 1682) hatte Pedro de Moya in der Werkstatt des Juan del Castillo kennen gelernt. Beim Anblick der Kopien nach Rubens und seiner Studien unter Van Dyck, die ihm der Freund zeigt, geht ihm eine neue Welt auf. Seitdem malt er zu Dutzenden die Sergas, grobe Gemälde, die Hausierer aufkauften, um sie nach der Neuen Welt zu verschicken, spart sich eine kleine Barschaft und will nun auch nach Flandern. Er reist ab, bleibt aber in Madrid hängen, wo Velázquez ihn gütig empfängt und kopiert fast zehn Jahre lang die Bilder des Tizian, Veronese, Rubens, Van Dyck und Velázquez der herrlichen königlichen Sammlungen. Im Jahr 1645 kehrt Murillo nach Sevilla zurück und komponiert nun die Engelküche (Louvre), den Tod der heiligen Klara (Dresdener Galerie) und San Diego de Alcalá (Prado) unter dem Einfluß der Meister, die er so geduldig und ausdauernd studiert hatte. Frei von jeder Anlehnung malt er dann im Jahre 1649 die wunderbaren Bilder des heiligen Antonius von Padua des Museums (Abb. 543) und der Kathedrale von Sevilla und später die heilige Elisabeth Aussätzige verbindend (Abb. 544), den heiligen Ildefonsus, ein Meßgewand aus den Händen der Jungfrau erhaltend

Abb. 548.
Murillo, Rosenkranz-Jungfrau.
(Prado).

(Abb. 545), dann die Verkündigung (Abb. 547), die Jungfrau des Rosenkranzes (Abb. 548), den heiligen Thomas und endlich — jetzt im Museum von Sevilla — Christus vom Kreuz herniedersteigend, um den heiligen Franziskus von Assisi zu umarmen. Erhabene Werke, die die Visionen der Mönchzelle, die Mysterien und Ekstasen der Askese in nie geahnter und unerreichter Erregung schildern. — Zwischen 1660 und 1674 schafft Murillo für die Hermandad de la Caridad, der er sich angeschlossen hatte, ein herrliches Gesamtwerk. Dazu gehören das Quellwunder oder la Sed und die Vermehrung der Brote oder Pan y peces, zwei seiner ausgedehntesten Kompositionen.

Abb. 549. Murillo, Jesus und Johannes als Knaben (Prado).

Murillo wird der Maler jener Darstellungen der unbefleckten Empfängnis (Abb. 546), deren Typ Montañés gegeben hatte, jener Jungfrauen, die schöner noch sind als die schönen Sevillanerinnen, die er als Modell wählte (Abb. 547 und 548). Himmlischer Glanz verklärt nicht allein die Gesichter, er umgibt auch, wie ein leiser Dunst bald silbern, bald golden, immer duftig und schmeichelnd die ganze Gestalt.

Abb. 550. Murillo, Der gute Hirte (Prado).

Murillo ist nicht einzig der Maler religiöser Bilder. Mit packender Wahrheit gibt er realistische und Familienszenen. In den Straßen Sevillas findet er die Modelle seiner Bettelknaben der Museen von München, Dresden, der Eremitage und des Louvre (Abb. 551). Dabei ist er ein ausgezeichneter Porträtist, mit überraschender Sicherheit

malt er zugleich Landschaften, Stilleben und Tiere.

Zwei Maler versuchten, sich gegen Murillo zu behaupten. Der eine, Francisco Herrera el Mozo (geb. Sevilla 1622, gest. Madrid 1685) ist einer der ersten Künstler, deren Werke Spuren eines künstlerischen Verfalls tragen. Trotz seines konventionellen und manierierten Stils war er der Günstling der Maria-Anna von Österreich und Karls II. Der zweite, Juan de Valdés Leal (geb. Sevilla 1622, gest. 1691) ist dagegen ein sehr schätzbarer Künstler und ein ausdrucksvoller Kolorist im besten Sinn des Worts. Bald läßt er sich von Murillo beeinflussen — Himmelfahrt der Londoner National Gallery, unbefleckte Empfängnis im Museum von Sevilla, Jungfrau der Goldschmiede im Museum von Córdoba — bald gefällt er sich in der Darstellung abstoßender Szenen. Wie Pacheco war Valdés Leal ein von den Bildhauern polychromer Plastiken außerordentlich gesuchter Mitarbeiter (S. 262).

Abb. 551. Murillo, Junger Bettler (Louvre).

Unter die Zahl der Schüler des Valdés Leal rechnen wir Palomino (1653—1726). Er schrieb das Museo pictórico, das ihm den Beinamen des spanischen Vasari eintrug. Andrerseits komponierte er religiöse Bilder (Abb. 552) und malte die Gewölbe von los Santos Juanes in Valencia und San Esteban in Salamanca mit Fresken aus, ferner die sogenannte Kapelle des Tabernáculo in der Kartause von Paular, in der er sich dem Neapolitaner Solimena und dem Cavaliere del Pozzo an die Seite stellt. Das Haupt der Schule von Madrid ist Antonio Pereda (geb. Valladolid 1599, gest. 1678). Er malte für den Salón der Königinnen des Buen Retiro der Marquis von Santa Cruz eilt Genua

Abb. 552. Palomino y Velasco, Unbefleckte Empfängnis (Prado).

zu Hilfe. Claudio Coello (geb. Madrid 1623?, gest. 1693), ein Schüler des F. Ricci, erinnert an die Flamen durch sein leuchtendes Kolorit und sein Licht (Abb. 553). Er schenkte dem Escorial die Sagrada Forma (die geweihte Hostie), in dem Karl II., der Prior des Escorials und die wichtigsten Personen des Hofes dargestellt sind. Jerónimo Jacinto Espinosa (1600 bis 1680) führte in Valencia meisterhaft die naturalistische Überlieferung seines Lehrers Ribalta weiter. Dann kamen Mateo Gilarte (1620 bis 1700), ein Nachbeter des Zurbarán, und die Schüler des Velázquez, die bereits besprochen sind (S. 274). Juan de Arellano (geb. Santorcaz 1614, gest. Madrid 1676) und Bartolomé Pérez (geb. Madrid 1634, gest. 1693) machen sich bekannt als Blumenmaler (Abb. 554).

Abb. 553. Claudio Coello, Apotheose des heiligen Augustin (Prado).

Die Kunst des goldenen Zeitalters ist die Krone spanischer Kunst. Die Geschichte ihres Ursprungs und ihrer Entwicklung ist nun vollständig, und von der glorreichen Höhe, auf der sie steht, läßt sich der Weg überblicken, den sie erklommen hat. Frankreich, Burgund, Flandern, Deutschland, Italien, der muselmanische Orient haben sie abwechselnd beeinflußt, bald aber machte Spanien sich frei, und wir haben gesehen, daß von allen Lehren, aus denen es Vorteil zog, nur die Frankreichs und des muselmanischen Orients eine dauernde Einwirkung ausübten. Jene drängt sich auf durch ihre Nachbarschaft und natürliche Beziehungen, diese durch eine innige Berührung von mehr als achthundert Jahren.

Abb. 554. Bartolomé Pérez, Blumen (Prado).

Der Einfluß Frankreichs war ein ganz allgemeiner. Der des Islams war begrenzt, auf dem Gebiete künstlerischen Schaffens wirkte er mit Vorliebe auf die Architektur, Dekoration und Kleinkunst ein. Die Malerei fühlte seine

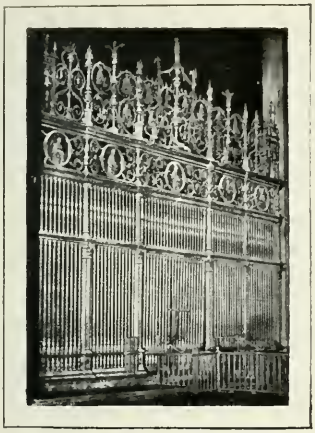

Abb. 555.
Sevilla, Kathedrale.
Gitter des Chors.

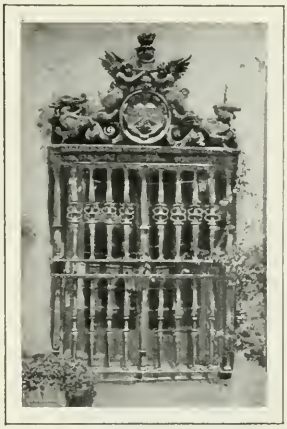

Abb. 556. Sevilla, Casa de Pilatos, Fenstergitter nach dem Garten des Pretorio (S. Abb. 343).

Einwirkungen nur auf dem Umwege von Manuskripten, Geweben, Stickereien, Fayencen, Elfenbein- und getriebenen Kupferarbeiten.

Solche Verbindung mit dem Orient kennt Spanien nicht allein (S. 29, 49—53). Gegen Ende der Gotik befindet sich Venedig, das schon lange dem direkten Einfluß von Byzanz und dem mittelbaren Einfluß des Islam unterworfen war, in einem dem mudejarischen gleichenden Stadium. In dieser Zeit bestanden zwischen venezianischer und spanischer Kunst Ähnlichkeiten, die sich weniger als direkte, durchaus ja auch unmögliche Entlehnungen erklären lassen, wie als entfernte Verwandtschaften bei gemeinsamen Ahnen.

San Marco (Ende des 11. Jahrhunderts) ist noch ein byzantinisches Gebäude. Die Dogenpaläste aber (14. und 15. Jahrhundert), die Ca' d'Oro (1424—1430), die Paläste Pisani, Contarini-Fasan, bei denen sich das gotische Abendland und das muselmanische Morgenland die Hand reichen, haben die zarten Säulchen, verschlungenen Bogen, Eselsrückenbogen, vielblätterigen Fensterrosen und durch-

Abb. 557. Enrique de Arfe, Monstranz aus vergoldetem Silber (Cádiz, Kathedrale).

Abb. 558. Bischofsstab (Sammlung des Kardinals Moreño).

brochene Sterne, die die Ajimeces von Mérida (S. 93), der Aljafería in Saragossa (Abb. 196, 197, 198 und S. 96), der Mihrab von Córdoba (Abb. 68 und 195), die Illustrationen der Bibel von Noailles (Abb. 271) zeigen, Bauwerke und Darstellungen, die sich vom 9. bis gegen Ende des 11. Jahrhunderts hinziehen.

An gewissen zeitgenössischen Bauten ist die Familienähnlichkeit so ausgesprochen, daß sie von Venedig nach Spanien und umgekehrt versetzt werden könnten, ohne der Harmonie der Umgebung zu schaden.

Zum großen Teil ist es derselbe Grund für die Verwandtschaft, die zwischen den Schulen venezianischer und andalusischer Malerei zu beobachten ist. Damit gewinnt unsere These weiteres Interesse. Gewiß verdankt das Goldene Zeitalter Spaniens Italien viel. Die Künstler besuchten aber zuerst Siena, Florenz, Rom und Neapel. Auch dürfen nicht die prächtigen Werke des Tizian und Tintoretto angezogen werden, mit denen Karl V. und seine Nachfolger Philipp II., Philipp III. und Philipp IV. die königlichen Paläste bereicherten, denn eine Verwandtschaft mit Venedig ist nur für Sevilla zu beobachten, die Schule von Sevilla aber folgt auf die Schule von Valencia, die ganz unter dem mächtigen Einfluß der Florentiner stand (S. 245 und 246). So kannte Pedro Sánchez, der Künstler, der den großen Meistern, auf die Sevilla so stolz ist, den neuen Weg wies, Italien nur durch die Vermittlung der Vicente Macip, der Juan de Juanes und vielleicht des Luis de Vargas (S. 246). Trotzdem steht es mit seinen Bildern so, daß z. B. die Grablegung des Museums von Budapest ohne Zögern der venezianischen Schule zugeschrieben würde, gäbe die Unterschrift nicht an, daß es sich um ein Werk aus einer sevillanischen Werkstatt handelt. Andrerseits gehört Fernández Navarrete (geb. Logroño 1526,

Abb. 559. A. Suárez, Silberne Monstranz (Cádiz, Kathedr.).

gest. Toledo 1579), bekannt unter dem Beinamen el Mudo (der Stumme) oder Ticiano español, der tatsächlich in Spanien die opulente Palette der Venezianer einführte, der Schule von Madrid an, wo er jedoch keine Anhänger hatte. Für die Schule von Sevilla aber, die schon ihren Weg gefunden hatte, war er ohne Bedeutung. In gewisser Weise ist das noch der Fall bei einem Schüler des Tintoretto, Juan de Roelas (S. 264 und 270), da Zurbarán, sein Lieblingsschüler, der allpersönlichste der spanischen Maler war. Um die Beziehungen zwischen den Schulen Venedigs und Sevillas wirklich zu verstehen, muß man sich klar machen, daß sie längere Zeit mit dem Orient in Verbindung standen als die Schulen aller anderen Städte Italiens und Spaniens.

Abb. 560. Enrique de Arfe, Silberne Monstranz (Sahagún, Kloster San Benito).

Geringe Berücksichtigung ursprünglicher Veranlagung und große Übertreibung der Wichtigkeit von zufälligen Übermittlungen haben dazu geführt, daß für Greco begeisterte Schriftsteller, die mehr literarische wie wissenschaftlich kritische Arbeit leisteten, die Rolle des Meisters von Kreta stark übertreiben. Sie machen ihn zum Übermittler der Venezianerkunst und gestehen ihm einen bestimmenden Einfluß auf die Sevillaner Maler, vor allem Velázquez, zu, der meiner Ansicht nach doch recht sehr zu bestreiten ist.

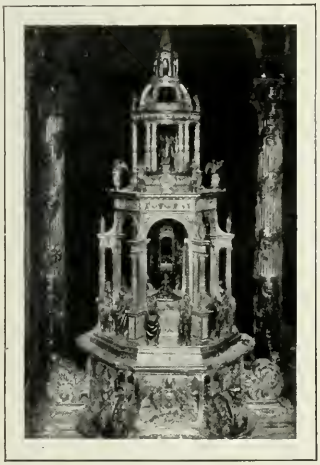

Abb. 561. Juan de Benavente, Silberne Monstranz (Palencia, Kathedrale).

Einmal, war Greco auch ein Schüler des Tintoretto und verrät er dessen Unterricht, so tritt doch seine eigenartige griechisch-byzantinische Erscheinung gleich nach seiner Ankunft in Toledo hervor (S. 280). Er erklärt auch nicht den Pedro Sánchez. Velázquez nun, der von Philipp IV. beauftragt war,

die Malereien des Escorial aufzuhängen, gibt keinem Bild des Greco einen hervorragenden Platz. Hätte er ihn restlos bewundert, sogar von ihm sich belehren lassen, so hätte er zweifellos ganz anders gehandelt. Außerdem sind Leben und Werke der zwei großen Meister allzu unähnlich, als daß eine künstlerische Verbindung in Frage kommen könnte. Ein einziges Mal, in dem Porträt des Grafen von Benavente (Prado), zeigt Velázquez sich nervös und wendet eine bei ihm ungewohnte, bei Greco übliche Lichtverteilung an. Dieses Bild vielleicht ausgenommen unterscheidet er sich von dem älteren Künstler doch durch ganz bestimmte Merkmale, sogar da, wo der Gegenstand zu ähnlicher Komposition auffordert. So die Krönung der Jungfrau des Greco, das köstliche Juwel der Sammlung Pablo Bosch, die man eindringlich mit dem Velázquez des Prado vergleicht, wo jener das gleiche Thema behandelt. Ebensogut ließe sich behaupten, der eine wie der andere sei durch ein Bild Albrecht Dürers oder irgend eines beliebigen italienischen oder flämischen Malers, der sich an dieser Darstellung versuchte, beeinflußt. — In Wirklichkeit ist Greco mystisch, idealistisch, feurig, phantastisch, leidenschaftlich und dramatisch. Velázquez realistisch, lyrisch, ruhig, harmonisch, bedachtsam. Greco verschwendet das Licht. Velázquez verteilt es wie eine wertvolle Materie. Greco verzettelt sich durch eine überaus reiche und demgemäß ungleiche Produktion. Velázquez arbeitet mit Vorbedacht, wiederholt sich nie, geht in jedem bedeutenden Werk an ein neues Problem und schreitet in fortlaufender Bewegung vorwärts. Greco war ein Künstler unter den Künstlern vor Rembrandt, Velázquez ist der eine einzige, der Liebling der Götter, ein Wunder an Genie.

Abb. 562. Prozessionskreuz (Astorga, Kathedrale).

Abb. 563. Anbetung (Astorga, Kathedrale).

Eisen und Bronze. Die Gitter der Kathedralen von Palencia, von Francisco de Villalpando, einem der Architekten des Alcázar von Toledo, die von Pamplona, Saragossa, Cuenca von Fernández de Arenas (im Jahr 1557), von Salamanca, Burgos, Toledo und Sevilla (Abb. 555), das Gitter eines Grabs der Kathedrale von Salamanca, die Fenstergitter einiger Häuser (Abb. 556) zeugen von dem vollendeten Geschmack der Künstler, die die Vorbilder fertigten, und von der unvergleichlichen Meisterschaft der Schmiede, Gießer und Ziseleure, die sie ausführten.

Abb. 564. Liturgische Geräte (Toledo, Kathedrale).

Holz. Auch die Kunsttischlerei erreicht den Gipfel der Vollkommenheit. Unter den Werken von prächtigem Entwurf und hervorragender, technischer Ausführung sind bemerkenswert die neuen Chorstühle der Kathedrale von Palencia, die wir Pedro de Guadalupe verdanken (im Jahr 1519), die des Parral (Segovia) von Bartolomé Fernández (Madrid, Mus. Arqueol.), die Tür der Kathedrale von Burgos, die Zutritt zum Kreuzgang gewährt, die der Sakristei in der Kathedrale von Cuenca und die reichen Holzverkleidungen der Sakristei in der Kathedrale von Murcia.

Abb. 565. Kasel (16. Jahrh.) (Madrid, Mus. Arqueológico).

Goldschmiedearbeit. Voll Bewunderung betrachten wir auch die Custodias (Monstranzen) der Kathedralen von Barcelona und Gerona in reinstem, gotischem Stil, die der Kathedralen von Cádiz (Abb. 557), Córdoba (im Jahr 1513), Toledo (im Jahr 1524), des Klosters San Benito von Sahagún,

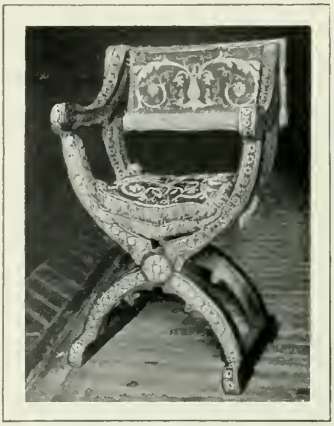

Abb. 566. Sessel mit Intarsien (Madrid, Mus. Arqueológico). (Siehe Abb. 565.)

von Enrique de Arfe herstammend (Abb. 560), die der Kathedralen von Santiago und Medina de Rio Seco von dessen Sohn Antonio, die von Palencia des Juan de Benavente (Abb. 561), von Cádiz des A. Suárez (Abb. 559), von Jaén des Juan de Ruiz, die Bischofsstäbe (Abb. 558), die Prozessionskreuze (Abb. 562), die Kelche, die Paces (Abb. 563), die Tabernakel, Altarvorsätze, Lampenstöcke und Statuen. Die Gruppe und die kleinen Figuren der Capilla de Santa Cecilia von Jaén stellen ein geschlossenes Ganzes dar.

Stickerei. Die Kunst der Nadelmalerei wird von Stickern geübt, und ihre goldgestickten Meßgewänder gehören zu den größten Kostbarkeiten, die in den Kathedralen aufbewahrt werden (Abb. 564 und 565).

Abb. 567. Kandelaber (Toledo, Kathedrale).

Möbel. Die Kredenzen und Truhen, die Betten, die Kandelaber (Abb. 567) sind in französischem Renaissancestil mit plateresken Anklängen gehalten. Die Sitze bewahren manchmal mudejaren Charakter. In solchem Fall werden die Holzteile mit Perlmutter, Elfenbein und Silber ausgelegt (Abb. 566).

Waffen. Werden auch die Rüstungen oft in Italien und Deutschland bestellt, so bilden sich doch auch in Spanien zu ihrer Ausführung Schmiede und Ziseleure heran, die den Fremden an technischer Geschicklichkeit und Geschmack nicht nachstehen (Abb. 568 und 569). Ferner stellt Toledo ganz hervorragende Schwerter, Daggerte und Dolche her.

Fayence. Die Fayence als architektonisches Schmuckstück macht eine völlige Umwandlung durch. Die Marqueterie, wie sie die Mauren in Anwendung brachten — ein langes und mühsames Verfahren — wird durch eine Cuerda seca genannte

Arbeit ersetzt. Sie bestand darin, den viereckigen Fayenceplatten Muster aufzudrücken, die durch tiefere Rillen abgetrennt waren, und diese Rillen nun mit einer neutralen Farbmasse zu füllen, die bei dem Brennen eine Vermischung der auf die Zwischenräume mit dem Pinsel aufgemalten Farben verhinderte. Zuerst machten die Keramiker die geometrischen Muster nach, vom 16. Jahrhundert an werden sie durch Brokate beeinflußt. Diese halb mudejaren, halb platereskeu Verkleidungen sind in den Kapellen der Kathedrale von Saragossa und in verschiedenen Kirchen Sevillas zu sehen (Abb. 570). Doch diese Cuerda seca gab man bald wieder auf. Die Zeichnung wurde selbständig, die Palette bereicherte sich und auf die geometrischen Muster, auf die Damaste in faden Tönen folgten wirkliche Malereien, braun umrandet und sich von einem gelblichweißen oder ockergelben Grund abhebend. Der Betraum Isabellas der Katholischen im Alcázar von Sevilla und ganz besonders das Retabel sind als Beispiel dieser neuen Technik anzuführen. Über dem Altar ist ein Bild angebracht (1,65 m zu 1,12 m), das aus zusammengesetzten Fayenceplatten besteht (Abb. 571). Die reizend anmutige Komposition stellt die Heimsuchung dar. Zu Füßen Marias lesen wir: *Francisco Niculoso me fecit,* und auf dem Pilaster linker Hand: *1508.* Die Stilverschiedenheit zwischen dem flämisch beeinflußten Hauptbild, der Füllung des Altarvorsatzes, die auf Florentiner Kunst zurückgeht, und einigen mudejaren Einzelheiten erlaubt, noch einmal auf den Ursprung der Quellen hinzuweisen, aus denen die spanischen Maler und Dekorateure schöpften.

Abb. 568. Prunkschild, von den Waffenschmieden von Enqui (Navarra) Philipp IV. überreicht (Pamplona, Armeria).

Abb. 569. In Pamplona gefertigte Rüstung (Pamplona, Armeria).

Kirchenfenster. Die Technik ist französisch und verrät in

ihrer Anwendung großes Geschick. In der Komposition, der Zeichnung und Farbgebung schließen sich die Meister den Schulen an, die ihnen die Kartons liefern. Die Kathedrale von Barcelona besitzt noch Fensterscheiben von Bermejo, im Jahr 1495 von Fontanet ausgeführt. Andere bewundert man in Burgos, Toledo, Saragossa, Avila, Segovia und Granada. Eine Fensterscheibe der Kathedrale von Sevilla über der Tür de los Palos stellt das Martyrium des heiligen Sebastian dar: Es ist Karl V. in der Tracht damaliger Zeit, der den Pfeilen zum Zielpunkt dient. Unter den Füßen des Kaisers ist das Monogramm des Schöpfers zu lesen: A. Y. V., das heißt Arñao y Vergara. Das im Jahr 1535 begonnene Glasfenster wurde im Jahr 1572 vollendet.

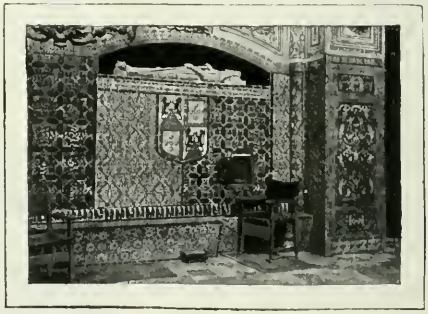

Abb. 570. Sevilla, Santa Paula. Grab des León Enriquez.

Literatur zu Kapitel VI

J. Agapito y Revilla, El Colegio de S. Gregorio de Valladolid. (Museum, 1911, 8 u. 9.) — L. Alfonso, Murillo. Barcelona 1886. — Aman-Jean, Velazquez. Paris 1913. — Araujo, Historia de la Escultura española (seit der Renaissance). — D. L. de Arenas, La Carpinteria de lo blanco y trabado de Alarifes. Sevilla 1633. — W. Armstrong, The Art of Velazquez. London 1906. — J. M. Asensio, Pacheco y sus obras. Sevilla 1876. — K. Baedeker, Spanien und Portugal. 4. Aufl. Leipzig 1912. — A. C. Baldry, Velasquez. New York 1903. — M. Barrès, Gréco ou le secret de Tolède. Paris 1912. — S. L. Bensusan, Velasquez. Lund 1908. — J. A. C. Bermudez, Diccionario de los mas ilustres Profesores de las Bellas Artes en España. 6 Bde. Madrid 1800; Noticia de los Arquitectos y Architectura de España. — E. Bertaux, Le Retable monumental de la Cathédrale de Valence. (Gaz. des Beaux-Arts, 1907, II.); Les peintres Ferrando et Andrés de Llanos à Murcie. (Gaz. des Beaux-Arts, 1908, I.); La Peinture et la Sculpture espagnoles. (Michel, Histoire de l'Art. T. III, 2, Paris.); L'Architecture, la Sculpture, la Peinture en Espagne et en Portugal. (Michel, Histoire de l'Art. T. IV, 2, Paris.) — A. de Beruete, Velazquez. Paris 1898. (Deutsche Ausg. von V. v. Loga. Berlin 1909.) — A. de Beruete y Moret, La peinture Espagnole. (L'Art et les Artistes, 1912, 90, 91.) — Ch. Blanc, Histoire des Peintres, Ecole espagnole. Paris 1886. — M. v. Boehn, Spanische Reisebilder. Berlin 1904; El Greco. (Museum, X, 10.); Murillo. (Museum, X, 13.); Zurbaran. (Museum X, 9, 1906.) — L. Bonnat, Velazquez. (Gaz. des Beaux-Arts, 1898.); Velazquez. (L'art et les Artistes, 1907, März.) — A. Bréal, Velazquez. London 1904. — A. F. Calvert, The Escurial. London 1907; El Greco. London 1909; Murillo. London 1908. — A. F. Calvert and C. G. Hartley, Velazquez. London 1908. — V. Carducho, Diálogos de la Pintura. — J. Cascales y Muñoz, Francisco de Zurbarán y la Esposicion de sus cuadros. (La España Moderna, XVII, 198.) — T. Cole, Old Spanish Masters. London 1907. — H. Cook, Pacheco, the master of Velazquez. (Burlington Mag., 1908, 39.) — M. B. Cossio, Historia de la Pintura española; El Gréco. 2 Bde. Madrid 1908; Documentos inéditos para la historia del arte español. (La Lectura, 1905, Februar.) — M. B. Curtis, Velazquez and Murillo. London 1883. — A. Demiani, Spanien und seine Kunst. (Nord und Süd, 1908 und 1909.); Der Escorial. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 1909, Sept.) — J. Dieulafoy, Aragon et Valence, Paris 1908; Castille et Andalousie. Paris 1901. — M. Dieulafoy, La Statuaire polychrome en Espagne. Paris 1908. — Fabraquer, Pintores de antaño. Biografias anecdoticas. Valencia 1904 (über Murillo, Ribera, Velazquez, Zurbarán). — A. Fäh, Damián Forment. (Christl. Kunst, 1910, 3). — E. Faure, Velazquez, Biographie critique. Paris 1903. — W. Fred, Der Escorial. (Kunst und Künstler, III, 1904.) — H. v. d. Gabelentz, Murillo als Maler kirchlicher Visionen. (Deutsche Revue, 1909, Januar.) — W. Gensel, Velazquez. Des Meisters Gemälde in 146 Abb. 2. Aufl. Stuttgart 1908. — J. Gestoso y Perez, Ensayo de un Diccionario de los Artifices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive. Sevilla 1899. — H. Giner de los Rios, Historia de las Artes industriales. — C. Glaser, Zu den Hilanderas des Velasquez. (Monatsh. f. Kunstwiss., I, H. 1 u. 2.) — F. Gomez, Historia de la escultura en España. Madrid 1885. — H. Guerlin, Espagne. Impressions de voyage et d'art. Tours o. J. — K. Häbler, Geschichte Spaniens unter den Habsburgern. I. Bd. Unter der Regierung Karls I. Gotha 1907. — B. Haendcke, Studien zur Geschichte der spanischen Plastik. Straßburg 1900. — C. G. Hartley, A Record of Spanish Painting. London 1904; La Pintura religiosa en España: Los Concilios, la Iglesia y el Arte. Alhambra, 1905, 30. IV. und 15. V.) — A. Haupt, Ein spanisches Zeichenbuch der Renaissance. (A. Berruguete?) (Jahrb. d. kgl. preuß. Kunstslgn., XXIV, 1903.) — J. M. Hidalgo, Don Pedro Valdelvira, arquitecto. (Rivista de Archivos, Bibl. y Museos, XIX, 1908.) — C. L. Hind, Days with Velazquez. London 1906. — E. Hutton, The Cities of Spain. 2. Aufl. London 1907. — J. Israels, Spanien. Eine Reiseerzählung. 2. Aufl. Berlin 1906. — H. Joly, Meisterwerke der Baukunst und des Kunstgewerbes aller Länder und Zeiten. Spanien. 1. und 2. Bd. Wittenberg und Leipzig 1906-1907. — M. Junghändel, Die Baukunst Spaniens. Dresden 1899. — C. Justi, Philipp II. als Kunstfreund. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 1881, S. 342, über den Escorial.); Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens. 2 Bde. Berlin 1908; Die Anfänge des Renaissance in Granada. (Jahrb. d. kgl. preuß. Kunstslgn., XII, 1891.); Die Einführung der Renaissance in Granada. (Misc., I. Bd. Berlin 1908.); Die Kathedrale von Granada und ihre Baumeister. (Zeitschr. f. christl. Kunst, IX, 1896.); Bartolomé Ordoñez und Domenico Fancelli. (Jahrb. d. kgl. preuß. Kunstslgn., XII, 1891.) Bartolomé Ordoñez und die Königsgräber zu Granada. (Miscell., I. Bd., Berlin 1908.); Die Goldschmiedefamilie Arphe. (Zeitschr. f. christl. Kunst, IX, 1896.); Das Bronze-Epitaph des Lorenzo Suarez de Figueroa. (Misc., I. Bd., Berlin 1908.); Domenico Theotocopuli von Kreta. (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F., XIII u. IX, 1897-1898.); Der Greco in Toledo. (Miscell. aus drei Jahrh. spanischen Kunstlebens, II. Bd. Berlin 1908.); Die Anfänge des

Greco. (Ebda.); Peter de Kempeneer (Pedro Campaña). (Jahr. d. kgl. preuß. Kunstslgn., V, 1884.); Murillo. 2. Aufl. Leipzig 1904; Murillo. (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F., II, III, 1891-1892.); D. Velazquez u. s. Jahrhundert. 2 Bde. 2. Aufl. Bonn 1903; Das Tagebuch des Velazquez (fingiert). (Kunstchronik, N. F., XVII, 16.); Zurbaran und kein Ende. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 1912, 2.) — H. Knackfuß, Murillo. 6. Aufl. Bielefeld 1904; Velazquez. 5. Aufl. Bielefeld 1905. — P. Kristeller, Giuseppe Ribera. (Museum, VIII, 1903.) — P. Lafond, Vélasquez. Paris 1906; La Chapelle de San José de Tolède et ses Peintures de Greco. (Gaz. des Beaux-Arts, XXXVI, 1906.); La sculpture espagnole. Paris 1909; Les Pasos. (L'Art et les Artistes, I, 1905.); Damian Forment. (Burlington Mag., 1909, Dez.); Juan de Juni. (Burlington Mag., 1909, März.); Andrés de Nâjera. (Burlington Mag., 1911, Dez.); La Peinture espagnole et ses rapports avec la cour. (Le Monde catholique illustré, 1902, 31. V. u. 15. VI.); Des portraits de fous, de nains et de phénomènes en Espagne aux XVe et XVIe siècles. (Revue de l'art ancien et moderne, XI, 1902); Alonso Cano. (Monatsh. f. Kunstwiss., II, 5.); Domenikos Theotokopuli dit Le Greco. (Les Arts, 1906, 58.); Etudes et documents sur le Greco. (Gaz. des Beaux-Arts, 1908, 609.); La Maison du Greco à Tolède. (Monatsh. f. Kunstwiss., I, 3.); Murillo, biographie critique. Paris 1907; La Ferronnerie Espagnole. (L'Art décoratif, 1912, 167, 168, 171-173.) — V. Lampérez y Romea, La arquitectura salmantina. (Bol. de la Soc. Castell. de Excurs., 1905, Juni.) — P. Lefort, La Peinture espagnole. Paris 1893; L'Ecole espagnole au Prado. (Gaz. des Beaux-Arts, 1894); Zurbaran. (Gaz. des Beaux-Arts, 1892); Murillo et ses élèves. Paris 1892. — P. Leprieur, La Vénus au miroir de Vélasquez. (Gaz. des Beaux-Arts, 1906.); Vélasquez. Paris 1888. — E. Lindner, Murillos Madonnen. (Kunstfreund, XXIII, 1907.) — V. v. Loga, Die spanische Plastik. (In Justi, Geschichte der Kunst. Berlin 1910.); Hat Velazquez radiert? (Jahrb. d. kgl. preuß. Kunstslgn., 1908, 3.) — H. Lücke, Velazquez und Murillo. (In Dohme, Kunst und Künstler, Bd. 3. Leipzig 1880.) — Madrazo, Viaje artistico de tres siglos por las colecciónes de cuadros de los Reyes de España. — Marti y Monso, Estudio histórico-artisticos relativos principalmente á Valladolid. Valladolid 1898-1901; Gregorio Fernández. (Museum, 1912, 6.) — E. Martinenche, A travers les cathédrales et les églises d'Espagne. (Zamora, Salamanca, Granada.) (La Revue Latine, II, 1903.) — José Martinez, Discursos practicables del nobilissime Arte de la Pintura. — A. L. Mayer, Conférence faite à l'Athénée de Madrid sur les relations de la peinture espagnole avec la peinture vénitienne; Die Sevillaner Malerschule. Leipzig 1911; Der Racionero Alonso Cano und die Kunst von Granada. (Jahrb. d. kgl. preuß. Kunstslgn., 1909, 4 u. Beih. z. XXX. Bd., 1910, 1.); El Greco in Toledo. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 1911, 4.); El Greco. München 1911; Murillo. Stuttgart 1912; Murillos Arbeit für die Sevillaner Kathedrale. (Jahrb. d. kgl. preuß. Kunstslgn., XXIX, Beiheft 1908; Zwei Gemälde des Antonio Pereda. (Cicerone, 1912, 1.); Juseppe de Ribera (lo Spagnoletto). Leipzig 1908; Juan de Ruelas. (Monatsh. f. Kunstwiss., 1911, IV, 2.); Luis de Vargas. (Monatsh. f. Kunstwiss., 1910, III, 12.); Velazquez. (Monatsh. f. Kunstwiss., 1911, IV, 4.); Ein unbekanntes Spätwerk des Velazquez. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XXXVIII, 2.); Der Meister des „Borro"-Bildes (Juan Carreño de Miranda). (Monatsh. f. Kunstwiss., V, 9.) — J. Meier-Graefe, Aus einem spanischen Tagebuch. (Neue Rundschau, 1909, 7.) — J. R. Mélida, Lecciones dadas en la Esc. de Estudios superiores. 1904-1905. — Gómez Moreno (übersetzt von E. Bertaux), Un Trésor de peintures inédites du XVe siècle dans la chap. roy. de Grenade. (Gaz. des Beaux-Arts, 1908.) — Murillo, Masterpieces. Glasgow 1906. — F. Murillo y Herrera, Ein Gemälde von Juan de Ruelas. (Monatsh. f. Kunstwiss., V, 3.) — R. Muther, Velasquez. Berlin 1903. — G. K. Nagler, Neues allg. Künstlerlexikon. 22 Bde. München 1835-1852. 2. Abdruck. Linz 1904 ff. — J. Noguera Camoccia, Escorial á la vista. Madrid 1902. — Fr. Pacheco, El Arte de la Pintura. Sevilla 1649. Neue Ausg. von G. Cruzada-Villaamil. Madrid 1866. — A. Palomino de Castro y Velasco, El Museo pictórico y la escala óptica. 3 Bde. Madrid 1715-1724. — J. Paraday y Santin, Las pinturas españolas; boceto histórico-biográfico y artistico. Madrid 1903. — J. D. Passavant, Die christliche Kunst in Spanien. Leipzig 1853. — J. O. Picon, Vida y Obras de Don Diego Velázquez. Madrid 1899. — A. Ponz, Viaje por España. 18 Bde. Madrid 1776 bis 1794. — Pelayo Quintero Atauri, Luis Tristán. (Bol. de la Soc. Esp. de Excur., 1909.) — A. Rhode, Ein Alabaster-Hochaltar von seltener Pracht (in der Kathedrale San Salvador in Saragossa). (Antiquitäten-Ztg., XII, 33.) — C. S. Ricketts, The Prado. London 1904. — F. Roe, Velasquez at the Museum del Prado Madrid. (The Connoisseur, V, 1903.) — E. Romero de Torres, Valdés Leal. (Museum, 1911, 9.); La patriá de Valdés Leal. (Museum, 1912, 3.) — A. Sánchez, Nuevos datos para la biografía de Zurbarán. (La Lectura, 1905, Juni.) — S. Sanpere y Miquel, El Greco. (Hispania 1902.) — K. E. Schmidt, Spanische Tore. (Weite Welt, XXII, 1903.); Spanische Treppen. (Ebda., XXIII, 1904.) — N. Sentenach y Cabañas, Los escultores españoles en el siglo XVII. (Alhambra, 1908, 20. II.); La pintura en Sevilla. Sevilla 1885; Estado de la pintura española en tiempo de los Reyes Católicos. (Bol. de la Soc. Española de Excursiones, 1904, Aug.-Nov.); Tipos femininos de la pintura Española. (La Illustr. Esp. y Americana, 1908, 22. III.); La Pintura en Madrid. Madrid 1907. — E. Serrano-Fatigati, Escultura en Madrid.

(Bol. de la Soc. Esp. de Excurs., 1908, III-IV trim.); Portadas artisticas de mommentos españoles desde el siglo XII hasta nuestros días Madrid o. J.; Retablos españoles ojivales y de la transicion al renaciemento. Madrid 1902. — L. M. Serrano y Ortega, Jesús del Gran Poder. Notiz über Montañés. Granada 1898. — G. W. Smith, Painting, Spanish and French. London 1906. — A. Springer, Handbuch der Kunstgeschichte, Bd. IV. 8. Aufl., Leipzig 1909. — R. Stevenson, The Art of Velazquez. London 1897. (Deutsche Ausg. von F. v. Bodenhausen. München 1904.); Velasquez. London 1908. — W. Stirling-Maxwell, Annals of the Artists of Spain. 4 Bde. 2. Aufl. London 1869. — W. Stirling und W. Burger, Velásquez. — H. Stokes, Velasquez, his life and works. London 1903. — T. Stromer, Murillo. Berlin 1879. — U. Thieme u. F. Becker, Allg. Lexikon der bildenden Künstler. Leipzig 1907 ff. — E. Tormo y Monzó, Desarrolo de la Pintura española del Siglo XVI; Historia de la Escultura; Nuevos estudios sobre la pintura española del Renaciemento. (Bol. de la Soc. Española de Excursiones, 1903, Februar.) — D. F. M. Tubino, Murillo. Sevilla 1864. — M. Utrillo, Domenikos Theotokopoulos (le Greco). Barcelona 1906; Le Greco. (L'Art et les Artistes, I, 1905.); José de Ribera „El Españoletto". Barcelona 1907. — F. A. de Valencienne, Murillo y los Capuchinos. Sevilla 1908. — Masterpieces of Velazquez. Glasgow 1906. — Diego Velazquez, 50 pl. d'après les œuvres les plus célèbres. Texte par P. Lafond. Paris 1905. — L. Viardet, Les Musées d'Espagne. Paris 1860. — Villaamil, España artistica y monumental. 3 Bde. Paris 1842. — Conde de la Viñaza, Adiciones á Bermúdez. Madrid 1894. — Weisbach, Domenico Theotocopuli gen. el Greco. (Ber. d. Kunstgesch. Gesellsch., 1909, 1.) — W. G. Wilberforce, Velazquez. Illustr. London 1904. — G. C. Williamson, Murillo. London 1903. — K. Woermann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker, Bd. III. Leipzig 1911; Jusepe de Ribera. (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. I, 1890.); Velazquez. (Museum, VII u. VIII, 1902-1903.) — M. R. Zarco del Valle, Documentos inéditos para la Historia de las Bellas Artes en España. Madrid 1870. — L. Zottmann, Zur Kunst von „El Greco". (Christl. Kunst, III, 1906.)

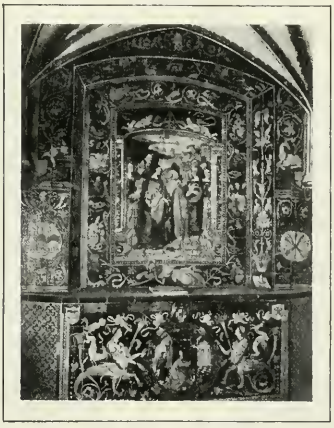

Abb. 571. Francisco Niculoso Pisano, Die Heimsuchung (Sevilla, Alcâzar. Retabel des Betraums Isabellas der Katholischen).

Abb. 572. Juan Ramírez, Nuestra Señora del Pilar (Saragossa).

KAPITEl VII

Achtzehntes Jahrhundert

Borromini und Churriguera — Neu-platereske Architektur; wechselseitige Durchdringung französischen und spanischen Stils; pseudo-klassische Architektur — Paläste; Theater; Brücken — Plastik; Verfall; Gemeinsamkeiten und unterscheidende Merkmale verschiedener Schulen — Malerei — Kleinkunst; königliche Tapisserie- und Fayencefabriken.

Um 1620 erscheint die sogenannte Borromineske Architektur — in Wirklichkeit vor Borromini (1599—1667) — in Spanien. Crescenzi, der Baumeister des Escorial-Pantheons und eines Teils des Buen Retiro, gilt als ihr Einleiter. Seine Wirkung wird um so einschneidender, als er in seinen ständig wachsenden Würden als Superintendant des Rats der öffentlichen Arbeiten und Gärten (14. Oktober 1630), als Marquis de la Torre mit erblichem Titel und Ritter des Großkreuzes von Santiago sich mit einer Gruppe von italienischen Bildhauern, Goldschmieden, Gießern und Ziseleuren umgab und diese als mächtiger Gönner bis zu seinem Tod (1660) allenthalben unterbrachte. Nach dem Ableben des Crescenzi erwachte wiederum das Platereske, das die Italiener neu belebt hatten, aus seinem tiefen Schlaf (S. 226). Aber es lebte nur auf, um sogleich dem Verfall entgegen zu gehen.

Dies Neu-Platereske erscheint schon sehr ausgesprochen an der Kapelle von San Isidro Labrador, einem Anbau von San Andrés (Madrid 1657 bis 1663), die von Sebastián Herrera Barnuevo erbaut ist. Verschwenderisch ist sie mit weißem, rotem, gelbem und grünem Marmor ausgestattet. Früchte und Blumen hängen von den Säulen, umranken die Ecken von Türen und Fenster, überladen Sockel und Gesimse. Dabei erscheint San Andrés noch klassisch neben San Luis von Madrid, das José Ximénes Donoso (1628 bis 1690) errichtete. In dem gleichen aufgebauschten Stil wurden die goldene Kapelle der Nuestra Señora de la Soledad in San Isidro el Real von

Abb. 573. Jaime Bort, Westfassade der Kathedrale von Murcia.

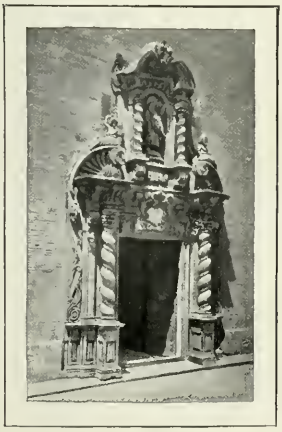

Abb. 574. Valencia, San Andrés.

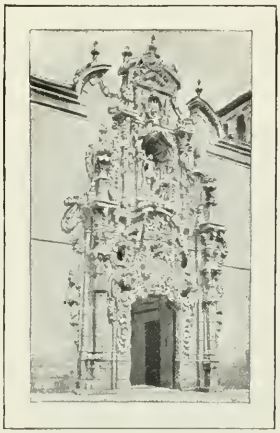

Abb. 575. Madrid, Fassade von San Fernando.

Madrid, die Westfassade der Kathedrale von Murcia (18. Jahrhundert) durch Jaime Bort (Abb. 573), das Portal von San Andrés von Valencia (Abb. 574), das berühmte Transparent der Kathedrale

von Toledo durch Narciso Tomé, das Portal des Hospitals San Fernando in Madrid (Abb. 575) und die Sakristei der Kartause von Granada (1727—1764) erbaut, deren Gerät aus Kaoba, Guajak und Ebenholz mit Perlmutter-, Elfenbein-, Schildpatt- und Silbereinlagen in dreißigjähriger Arbeit von Fray José Manuel Vásquez hergestellt wurde.

Abb. 576. Fernándo de Casas y Nova, Basilika von Santiago (Fassade des 18. Jahrh.).

Diese Gebäude kennzeichnen sich durch strotzende Fassaden, wellenförmige Gesimse, gebrochene Giebel, umgekehrte Voluten, sinnwidrige Balustraden, durch eine Überfülle von Blumen, Muscheln und Ornamenten an unrichtiger Stelle oder ohne jede Bedeutung, und handelt es sich um eine Kapelle, Altar oder Retabel, durch eine Verschwendung von Onyx, Achat, Jaspis, Lapislazuli und Bronze.

Unter das Neu-Platereske ist auch die überaus prächtige Erweiterung der Fassade des Seminario Conciliar von Salamanca zu rechnen, die Fernándo de Casas y Nova vor der Gloria von Santiago aufführte (1738). Über den ungeheuer starken Grundmauern und der riesigen Treppe, die die Plaza Mayor mit dem hochgelegenen Boden der Kirche geschickt verbindet, errichtet, wirkt sie gut im gesamten Bild, mag sie auch gegen den übrigen Bau grell abstechen (Abb. 576).

Abb. 577. Quiñones, Plaza Mayor von Salamanca.

Keines der eben erwähnten Gebäude stammt von dem Künstler, der die ganze Verantwortung solcher Ausartungen des neu-platerésken Stils trägt, und sein offizieller Pate, Don José Churriguera, ist der maßvollste aller Churrigueresken. Von Karl II. zum Architekten der königlichen Paläste ernannt, gibt Churriguera in dem Kloster von San Cayetano von Madrid den genauen Maßstab für seine Begabung. Seine besten Schüler waren seine Söhne Jerónimo und Nicolás, dann Andrés

und Jerónimo García de Quiñones. Die Hauptleistung der Söhne des Churriguera ist die Kuppel von Santo Tomás von Madrid, die der Brüder Quiñones (1720—1733) die Plaza Mayor von Salamanca (Abb. 577), die durch ihre Ausdehnung (74 : 78 m), ihre Regelmäßigkeit und reiche Architektur übrigens der schönste Platz Spaniens ist.

Abb. 578. René Carlier und Étienne Boutelou, Schloß La Granja in San Ildefonso.

Zu der Zeit nun, da der churriguereske Stil obsiegte, bestieg ein Enkel Ludwigs XIV. den spanischen Thron, Philipp V. (1700—1746). Er berief zur Erbauung des Palastes von San Ildefonso (La Granja bei Segovia) zwei französische Architekten, René Carlier und Étienne Boutelou, wie zahlreiche Dekorateure. Die seit der Regierung Ludwigs XIV. zunehmenden Beziehungen zwischen Frankreich und Spanien näherten die architektonische Gesinnung beider Länder, so daß die französischen Architekten beruhigend auf die spanische Baukunst wirkten, während in Frankreich der vornehme Stil unter der Einwirkung des Churrigueresken seine Starrheit etwas lockerte und in den Rocaillegeschmack auslief. So erklärt sich das Überleben eines gemäßigt churrigueresken Stils in dem Palast von San Ildefonso (Abb. 578) und dem ungeheuren Kloster der Salesas Reales (Madrid 1750—1758) — heute Justizpalast —, den René Carlier auf Befehl der Doña María Bárbara von Bragança errichtete. Eine gebräuchliche Redensart in Madrid sagt: bárbara reina, bárbara obra, bárbaro gusto, bárbaro gasto (tolle Verschwendung). Die Salesas Reales verdienen dieses Übermaß von Tadel nicht. Beauftragt, gleichzeitig Escorial und

Abb. 579. Juan Ramírez, Nuestra Señora del Pilar (Saragossa).

Saint-Cyr nachzubilden, und gezwungen, sich unter besonders schwierigen Bedingungen mit einem stark abschüssigen Gelände

Abb. 580. Logroño, Palast des Herzogs de la Victoria.

Abb. 581. Murcia, Haus des Malers Villaris.

abzufinden, löste Carlier diese Aufgabe mit großer Geschicklichkeit.

In der Weihnachtsnacht des Jahres 1734 brannte der königliche Palast von Madrid nieder. Philipp V. betraute mit dem Neubau einen sizilianischen Architekten Felipe de Jubara oder Juvarra, einen Schüler Berninis und Fontanas. Die Königin Elisabeth Farnese aber, die den königlichen Schatz zu sehr zu belasten fürchtete, legte soviel Schwierigkeiten in den Weg, daß Jubara aus Kummer darüber starb. Er wurde durch einen Turiner, Battista Sacchetti, ersetzt, und der Grundstein des Gebäudes konnte am 7. April 1737 gelegt werden. Der Bau dieses Palastes wurde für die spanische Kunst entscheidend. Spanien entfernte sich von einem Stil, der durch seine Auswüchse in Verruf gekommen

Abb. 582. Barcelona, Häuser mit bemalten Fassaden.

war, in der gleichen Zeit, wo Frankreich einen eleganten und gereinigten churrigueresken Stil aufnahm.

Ventura Rodríguez, in dem sich die neue Richtung verkörperte, war 1717 in Ciempozuelos geboren. Im Alter von kaum zweiunddreißig Jahren stellt er mit der Kirche von San Marcos sein Erstlingswerk hin. Fünf Jahre später nahm ihn Juan Ramírez, Architekt der Nuestra Señora del Pilar (Saragossa), zum Mitarbeiter. Das Gebäude war 1681 nach den Plänen eines Sevillanischen Malers Herrera el Mozo (S. 277) begonnen worden, der voller Ehrgeiz die Peterskirche von Rom nachbilden wollte. Seine Nachfolger rissen einen Teil der Kirche nieder, beschränkten ihre Kräfte auf ein ausführbares Projekt und erbauten die Fassade in dem damaligen abgezirkelten Stil (Abb. 572). Als es sich jedoch um die Errichtung des Templete handelte, das das wundertätige Bild der Maria bergen sollte, errichtete Ventura Rodríguez ein echt churriguereskes Bauwerk, dessen massiv silberne Gitter, vergoldete Bronzen, kostbarer Marmor, sinnliche Engel, Muscheln, Girlanden und flockige Wolken mit den Kronen, den Schmuckstücken, den mit Stickereien, Perlen, Diamanten überladenen Gewändern der Jungfrau del Pilar wetteifern, dem ganzen Kircheninnern aber widerstreben (Abb. 579). Zwischendurch (im Jahr 1758) hatte Rodríguez in einem durch den Neu-Klassizismus beruhigten churrigueresken Stil die Nord- und Ostfassade der Kathedrale von Santiago entworfen und die Steinhülle, mit der man die romanische Basilika umschloß, vollendet. Diese beiden Fassaden tragen den Namen der Azabacheria (Stadtteil der Jettschneider) und der Literatos (der wissenschaftlich Gebildeten).

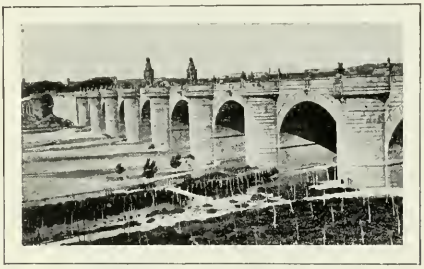

Abb. 583. Madrid, Toledo-Brücke.

Abb. 584. León,
Brücke und Kloster San Marcos.

In der Mitte der letzteren befindet sich die heilige Tür. Bereute Rodríguez in seinem reifen Alter diese Zugeständnisse? Wir neigen dazu dies anzunehmen, wenn wir die Fassaden der Kathedralen von Lugo (im Jahre 1769) und Pamplona (im Jahre 1780) sehen, die Muster von akademischer Trockenheit und Korrektheit sind.

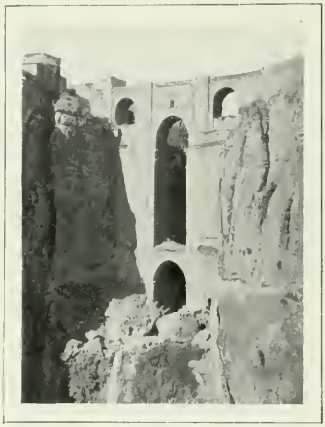

Abb. 585. José Martín de Aldeguela, Brücke von Ronda.

Zwei weitere Architekten nehmen eine bedeutende Stellung in der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein: der Ingenieurgeneral Sebastiani und Juan Villanueva. Im Kopf Sebastianis spukt das kaiserliche Rom. Er hat uns in Madrid in San Francisco el Grande (1761—1784) eine Kopie des Pantheon gegeben und sich beim Alcalá-Tor durch römische Triumphbogen beeinflussen lassen (im Jahre 1778).

Juan Villanueva (im Jahre 1739 geboren) erhält seine künstlerische Ausbildung in Italien, kehrt nach Spanien zurück und erbaut in Madrid das Oratorium del Caballero de Gracia, das astronomische Observatorium und, seine beste Leistung, den Prado.

Abb. 586. Salvador Carmona, Gegeißelter Christus (Salamanca, Neue Kathedrale).

Die Umwälzungen in der Architektur öffentlicher Bauten des 18. Jahrhunderts gingen so schnell vor sich, daß man Sakral- und Profanbauten, in denen sich verschiedene Richtungen aussprechen, gemeinsam betrachtet hat. Die Privatbauten, mit Ausnahme einiger Paläste — in Logroño der des Herzogs de la Victoria (Abb. 580), dann in Valencia der des Marquis de Dos Aguas — zeichnen sich durch gewisses Beharren in allgemein anerkannten Formen aus. So in Madrid die Akademie von San Fernando, das Ministerium von la Hacienda, besser die Akademie, das Wohnhaus des Präsidenten des Rats (Carrera San Jerónimo), ein Wohnhaus am Ein-

gang der Calle Mayor. Alle haben ein ungeheuer großes Portal, große, schöne Fenster, starkes Kranzgesims aus dem grauen Granit des Escorial, das Ornamentwerk ist mager, aber ohne Trockenheit. Der allgemeine Stil der Zeit spricht sich hier maßvoll aus, zweifellos infolge der Schwierigkeit, den harten Granit reicher zu skulptieren. Die Freude an dekorativem Schmuck kommt in den Fassaden mittlerer Häuser besser zum Ausdruck. Die in italienischem Geschmack gemalten Fresken gleichen denen des Königsplatzes in Madrid (Abb. 582), durchbrochene und massive Stuckverzierungen treten an Backsteinbauten auf (Abb. 581). Die Inneneinteilung ist einfach und methodisch, die Räume sind hoch und weit, bedingt durch Klima und die Überlieferungen der spanischen Renaissance. Die schönen Treppen und breiten Stufen mit gradem Lauf und Absätzen, Balkendecken, Holz- und Fayenceverkleidungen, lose Bespannungen oder in bescheidenen Wohnungen einfacher Kalk- oder Stuckputz, Türen mit kreuzweisen Füllungen bleiben ebenso im Gebrauch.

Abb. 587. Juan Alonso Villabrille, Haupt des Paulus (Valladolid, Museum).

Bis gegen Ende des 16. Jahrhunderts wurden dramatische Vorstellungen in Höfen — Corrales — gegeben, die von Wohnungen mit Estraden umschlossen waren. Diese Einrichtungen gaben das Vorbild, als in Madrid die Theater de la Cruz und del Principe gebaut wurden. Der Saal ist in fünf Teile eingeteilt: die Aposentos, zwei Reihen Logen, die den Galerien der alten Corrales entsprachen,

Abb. 588. Francisco Salzillo, Engel im Ölgarten (Murcia, Ermita de Jesús).

die Cazuela, ein Amphitheater ganz im Hintergrund, wo nur dicht verschleierte Frauen zugelassen wurden, die Gradas, die sich seitlich unter den Logen befanden, der Patio, das heutige Parterre, wo die Zuschauer standen, und die Luneta oben unter dem Dach, die die flachen Dächer der Wohnhäuser ersetzte.

Abb. 589. Goya, Marquise von Espeja (Sammlung des Herzogs von Valencia).

Das königliche Theater des Buen Retiro hatte noch etwas ganz besonderes; die Abschlußwand der Bühne konnte fortfallen und der Park zur Szene hinzugenommen werden. So wurde es möglich, große Menschenmengen zu Fuß und zu Pferde in die Darstellung hineinzubringen und die Inszenierung ungeheuer glanzvoll zu gestalten.

Durch ihren guten Zustand legen die Brücken ein vortreffliches Zeugnis für die Geschicklichkeit spanischer Ingenieure ab. Die meisten sind aus Stein, einige aus Backstein, die wenigsten aus Holz. Mehrere haben einen wirklich künstlerischen Wert. Solcher Art sind in Madrid die Segovia-Brücke, ein Werk des Juan de Herrera, und die Toledo-Brücke aus dem Jahr 1732 (Abb. 583). Ich erwähne noch die Brücken von León (Abb. 584), den Puente Real von Valencia und den Puente Nuevo von Ronda (1761), ein riesenhafter Bogen, der in 200 m Höhe über dem Guadalquivir von einem aus Malaga stammenden Architekten, José Martín de Aldeguela (Abb. 585) errichtet ist.

Abb. 590.
Goya, Die schöne Leserin.

Das Ende des 17. Jahrhunderts erlebte in Madrid die Entwicklung einer Bildhauerschule, die bald die Schule von Valladolid ablöste. Alonso de los Rios scheint diesen Umschwung einzuleiten. Zu seinem Schüler rechnen wir Juan de Villanueva, die Brüder Ron und Salvador Carmona (Abb. 586). Nach dem Tode des einen Ron über-

nahm Carmona die Leitung der Werkstatt ganz, deren Seele er schon lange war, und brachte sie so hoch, daß Ferdinand VI. sie im Jahre 1752 der von Olivieri 1744 gegründeten Schule angliederte und beiden den Titel königlicher Gründungen gab. Dies war der Ursprung der berühmten Akademie von San Fernando.

Abb. 591. Goya, Der Maler Don Bayeu (Prado).

Unter die großen Bildhauer des 18. Jahrhunderts müssen wir noch Juan Alonso Villabrille: bemaltes „Paulushaupt" von außerordentlicher Schönheit (Abb. 587); Felipe del Corral: „Nuestra Señora de los Dolores" (schmerzensreiche Jungfrau), auch vielfarbig (Capilla de la Vera Cruz in Salamanca); Carlos Sala: „Tod der Jungfrau" (Museum San Fernando); Alfonso Bergaz: „Geißelung der Leokadia" (Museum San Fernando); Felipe de Castro: Büsten großer Persönlichkeiten seiner Zeit; Francisco Gutiérrez: „Fontaine der Kybele" (Madrid); Manuel Alvarez: „Die Jungfrau bedeckt Ildefonsus mit ihrem Mantel" (Toledo); Torcuato Ruiz del Peral, der letzte Schüler Alonso Canos (S. 259—261) und in Murcia Francisco Salzillo (Zarcillo) y Alcaraz rechnen, dessen nicht zu leugnendes Talent trotzdem nicht das übertriebene Lob seiner Historiker verdient. Das Werk des Salzillo ist zu ungeheuer — man hat beinahe 1800 Statuen und Statuetten katalogisiert —, um nicht schwache Stücke zu kennen. Mit einigen Ausnahmen — „Der heilige Hieronymus de la Nora", eine „Heilige Veronika", „Der Engel des Ölgartens" (Abb. 588) — scheint seine Arbeit kalt und geschraubt. Die ungenügend studierten Gewandungen sind dürftig, den Gliedmaßen fehlt es oft an genauerer Durcharbeitung. Gerechterweise sei

Abb. 592. Goya, Guillemardet (Louvre).

hinzugefügt, daß Salzillo sich selbst bildete, nie Murcia, wo sich übrigens die Mehrzahl seiner Werke befindet, verließ und außer seinen Brüdern, seiner Schwester und seiner Frau keine Gehilfen hatte.

Abb. 593.
Goya, María Luisa (Prado).

Neben diesen echt spanischen Bildhauern bildete sich gleichzeitig eine Gruppe von Bildhauern, deren Stil sich mit italienischen oder französischen Einflüssen mischt. Diese Verminderung bestimmter Rassenmerkmale muß dem Umstand zur Last gelegt werden, daß die Bildhauer ihre Studien mit staatlicher Unterstützung in Rom abzuschließen pflegten, falls ihre Begabung ihnen eine solche verschaffte. Dann waren fremde Künstler sehr geschätzt. Zu diesen gehörte Robert Michel, der nach seinen Studien in Lyon, Montpellier und Toulouse im Jahr 1752 nach Madrid gekommen war. Zum Direktor der Akademie von San Fernando ernannt, arbeitete er als Bildhauer an allen Profan- und Sakralbauten mit, die während der Regierung Karls III. errichtet wurden.

Abb. 594.
Goya, Die Erklärung
(Sammlung des Marquis von Romairo).

So ist es nicht erstaunlich, daß die Plastik sich immer mehr irdischer Schönheit zuwandte. Die Engel sind nach lachenden jungen Mädchen modelliert. Die Heiligen haben die Anmut einer Aphrodite. Die Nonnen gleichen verkleideten, entzückenden Weltkindern. Bernini lebt wieder auf und unter dem Schleier und Skapulier der Karmeliterin tritt uns wieder die verzückte heilige Therese entgegen, ins Herz getroffen durch einen Pfeil, den gegen sie die göttliche Liebe in Gestalt eines schönen Knaben mit Locken und keck geschwungenen Lippen richtet. Kaum braucht man es auszusprechen, daß dies Werke einer Verfallskunst

sind, fremd einer Überlieferung, die fern allem Mutwillen sich ehemals durch Reinheit des Geschmacks und Kult der Form auszeichnete.

Abb. 595.
Goya, Maja desnuda (Prado).

Im Ganzen betrachtet hat die spanische Bildhauerschule noch die meiste Ähnlichkeit mit den französischen Schulen. Sie empfand aber länger als diese die religiöse Erregung und blieb der bemalten Figurenplastik länger treu. Die großen Meister zeigten durch ihre ausgezeichnete Bearbeitung weißen Marmors, daß ihre Vorliebe für Holz und Polychromie weder dem Unvermögen noch einem mäßigen Geschmack entsprang. Nach ihrer Auffassung wie nach der griechischer Künster schadet die Farbe durchaus nicht der Form, erhöht vielmehr deren Schönheit. In dieser Hinsicht ist die spanische Plastik einheitlich und wirklich national. Auch liegen die Unterschiede zwischen den Schulen des Nordens und Südens mehr in der Wahl des darzustellenden Gegenstands als in dem eigentlichen Stil. Der Norden liebt dramatische und blutige Episoden. Der Süden verabscheut sie zwar nicht, entlehnt sie aber mehr von dort anstatt neues zu schöpfen. Ganz im Bann weiblicher Schönheit, deren vollendete Vorbilder greifbar vor Augen standen, zeigt er Vorliebe für die glücklichen Jahre der Jungfrau oder die ruhmreichen Ereignisse ihres Lebens. Spiegeln die aus nordischen Werkstätten hervorgegangenen Werke das trostlose Bild der Granitmassen Kastiliens wieder? Ist die Kunst des Südens mit der glühenden Farbenpracht der Blätter und Blüten durchtränkt, die neben kristallhellen Bächen und unter einem azurnen Himmel sprießen, oder hat sie nur einen bleibenden Abglanz des Morgenlandes bewahrt (S. 279 bis 281)?

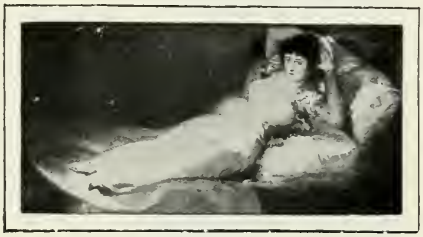

Abb. 596.
Goya, Maja vestida (Prado).

Die Malerschule von Madrid war der Schule von Sevilla gefolgt, glanzlos eine Laufbahn weiterführend, die sie ohne Pracht-

Abb. 597.
Goya, La Torera (Madrid, Sammlung Lázaro).

entfaltung angetreten hatte (S. 277 und 278). Da rief Philipp V. in dem Wunsch, die Kunst neu zu beleben, französische Meister nach Spanien.

Unter den Künstlern, die dem Ruf folgten, befanden sich René-Antoine Houasse, den Le Brun schickte, und sein Sohn Michel-Ange Houasse (1675—1730). Jean Ranc, der beste Schüler Rigauds, und später Louis Michel van Loo, der von 1735—1752 in Spanien lebte, folgten nacheinander dem Michel-Ange Houasse im Amt eines ersten Malers des Königs. Zur gleichen Zeit kamen aus Italien Vanvitelli, Amigoni, Corrado, Procaccini und die Tiepolos. Auf die Zeit des sorgfältigen Studiums der Natur, der ehrlichen Darstellung folgte eine Epoche des Manierismus, der Gewandheit und Konvention. Vielleicht hätte Raffael Mengs (1728—1779), ein italienisierter Deutscher und der beste Vertreter des Akademischen vor David, den Verfall aufhalten können, wenn er sich nicht wie die Carracci durch einen ärgerlichen Eklektizismus, der seine Anstrengungen lähmte, hätte verführen lassen.

Kaum läßt sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Luis Menéndez (geb. Neapel 1716, gest. Madrid 1780) nennen, der Sohn und Schüler des Francisco Antonio, Miniator Philipps V. Er malte einige religiöse Bilder und gute Porträts, aber erst seine Stilleben und Blumenstücke haben ihn berühmt gemacht. Unter dem Titel Bodegon und Frutero besitzt der Prado nicht weniger als neununddreißig Bilder des Menéndez, die alle aus dem Palast von Aranjuez stammen. Im allgemeinen sind sie gut komponiert und zeugen von wirklicher Begabung.

Abb. 598.
López, Herzog von Infantado (Madrid, Museo de Arte moderno).

Unter der Regierung Karls III. (1759—1788) nimmt der Einfluß Italiens ab. Die große dekorative Malerei ausgenommen, die Tiepolo und seine Schüler beherrschen, gehört die Gunst des Publikums einem

Boucher, Lancret, Watteau, Nattier, Fragonard, Natoire, Ollivier und Traverse.

Barthélemy Ollivier, aus Marseille gebürtig, ahmte Pater nach. Charles de la Traverse, in Diensten der französischen Botschaft des Marquis von Ossun, war bei Boucher in die Schule gegangen. Während seines Madrider Aufenthalts bildete er viele Schüler heran. Der beste, Louis Paret y Alcázar (Madrid 1747 bis 1799), zeichnete sich aus durch die Darstellung öffentlicher Feste, Romerias, auf denen sich ein ganzes Volk in übermütiger, ausgelassener Freude tummelt. Von seiner Hand haben wir noch

Abb. 599. López, Die Königin Marie-Christine (Prado).

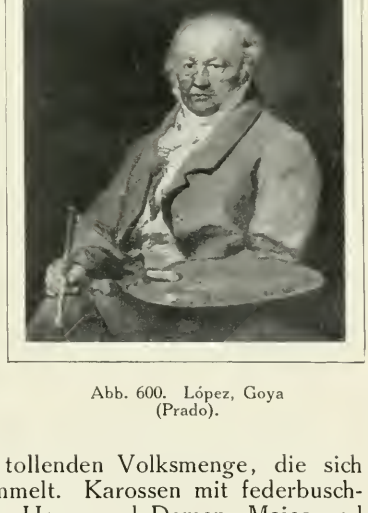

Abb. 600. López, Goya (Prado).

eine weitere Darstellung einer tollenden Volksmenge, die sich unter der Puerta del Sol versammelt. Karossen mit federbuschgeschmückten Mauleseln, galante Herrn und Damen, Majos und Majas, Mönche, Priester, Reiter und Fußgänger drängen sich dort durcheinander. Auch malte Paret die Häfen Spaniens in dem Geschmack des Josef Vernet, Blumenstücke und höfische Szenen (Prado). Schließlich illustrierte er verschiedene Werke wie den Parnaß des Quevedo und die Novellen des Cervantes.

Die Kunst war ohne bestimmten Charakter, als Goya auftrat (Abb. 600), einer der größten, persönlichsten Maler Spaniens. Francisco Goya y Lucientes (geb. Fuente de Todos 1746, gest. Bordeaux 1828) hatte in Saragossa in der Werkstatt des José Lujan Martínez, des Begründers der Akademie von San Luis, studiert, ehe er nach Madrid kam, um seinem Freund Francisco

Bayeu bei der Ausschmückung des königlichen Palastes unter der Leitung des Mengs zu helfen. Um 1773 bricht er nach Italien auf, studiert die Werke der Großmeister, macht sich, anstatt sie zu kopieren, ihre Technik klar und kehrt nach einem Aufenthalt von zwei Jahren in sein Vaterland zurück. Mengs, der die Teppichmanufaktur von Santa Bárbara heben wollte, ruft den jungen Künstler zu sich und beauftragt ihn mit der Komposition einer Reihe von Kartons. Dies sind: „Das Frühstück auf dem Rasen", „Der Tanz am Ufer des Manzanares", „Die Schaukel", „Der Streit in der neuen Schenke", „Die ländliche Hochzeit", „Blindekuh", eine Sammlung von vierzig lustigen und anmutigen Darstellungen. Goya behandelt mit ebensoviel Frische und Lebendigkeit, aber mit viel gewählterer Technik eine Serie von zweiundzwanzig kleinen Bildern, die ihm von dem Herzog von Ossuna in Auftrag gegeben waren und deren Inhalt ebenso populär ist. Die Farbgebung ist klar, glänzend wie Perlmutter, die einzelnen Typen sind mit Schalkheit und Spott gesehen. In der „Beerdigung der Sardinierin", der „Inquisition", dem „Narrenhaus" und den „Geisselbrüdern" spricht sich sein beißender Sarkasmus und Sinn für das Tragische aus, die auch die satyrischen, unter dem Namen „Caprichos" bekannten Zeichnungen des Künstlers, seine Radierungen und historischen Kompositionen kennzeichnen. Die Porträts des Infanten D. Luis und seiner Familie, des Grafen von Florida Blanca (1783), des Generals von Urrutia (1798), des Herzogs von Alba (1799), der Familie Karls IV. (1800), der Marquise von Espega (Abb. 589), der Isabel Corbo de Porcel (Tafel IV), der „schönen Leserin" (Abb. 590), die Reiterbilder Karls IV. und der Königin María Luisa als Oberstin der Gardes du Corps (Abb. 593) lassen manchmal an Rembrandt und Velázquez denken, während der junge Mann in Grau, das Porträt des Malers Bayeu (Abb. 591) und sogar das des Ferdinand Guillemardet, des französischen Gesandten in Madrid im Jahre 1798 (Abb. 592), durch die Durchsichtigkeit und die leichten Pinselstriche viel eher an die Werke des Reynolds und Hogarth erinnern. Goya sagte, er verdanke Rembrandt, Velázquez und der Natur alles.

Abb. 601. Porzellan der alten Fabrik des Buen Retiro (Prado).

Bildnis der Isabel Corbo de Porcel
Von Francisco Goya
(London, National Gallery)

Letztere hatte ihn die Aufrichtigkeit gelehrt, und er übte sie ohne Zugeständnis aus, mochte er damit auch seine vornehmsten Modelle arg enttäuschen. Das Porträt der Schwester Karls IV. spricht davon ebenso gut wie das gequälte Antlitz der María Luisa. Ebenso glaubhaft wieder erscheint er, wenn er den verführerischen Zauber der Spanierin in seinen jungen Frauen (Abb. 594) und seinen Majas (Abb. 595 und 596) schildert. Die Maja desnuda ist zwar keine klassische Schönheit, aber sie ist tausendmal gefährlicher mit ihrer perlmutternen Haut, ihren feinen kleinen Brüsten und ihren Hüften, ihrem schweren Haarknoten und ihren verheißungsvollen Augen. Es gibt nichts aufreizenderes als die junge Torera mit ihrem ruhigen Lächeln (Abb. 597), auch nichts Entzückenderes als die sinnlichen und wollüstigen Manolas, die auf dem Kuppelgemälde der Ermita de San Antonio de la Florida (Madrid) den heiligen Antonius betrachten, der einen Toten zum Leben erweckt, und jene Engel mit zartem Gesicht und geschminktem Teint, die die Kuppel stützen und die er nach den ihrer Schönheit wegen berühmtesten Schauspielerinnen malte. Goya wurde vorgeworfen, er habe das Paradies sehr weltlichen Berühmtheiten geöffnet. In Wahrheit hatte kein Künstler in ganz Spanien weniger Empfindung für das Religiöse wie er. „Der Triumph der Jungfrau“ der Nuestra Señora del Pilar, „Der heilige Bernhard“ von San Francisco el Grande, „Der heilige FranciscusBorgia“ der Kathedrale von Valencia sind kalte, heidnische Kompositionen.

Abb. 602.
Fayencevase von Talavera
(Prado).

Abb. 603. Herkules befreit Hesione.
Porzellan von Moncloa (Prado).

Vielleicht gelang es Goya nicht, den Zustand himmlischer Glückseligkeit und Reinheit zum Ausdruck zu bringen, weil bei ihm nie Phantasie die genaue Beobachtung verdrängte. Ebenso wie er niemals die Wahrheit verschleierte, wie er selbst prinzlichen Modellen gegenüber unbestechlich blieb, ebenso erblickte er das Paradies mit den Augen eines Theaterbesuchers und bevölkerte es mit solchen Engeln, wie er ihnen gerne dort begegnet sein würde. Auch die zwei sehr gegensätzlichen Strömungen des politischen Lebens spiegeln seine Bilder getreulich wieder. Anfangs gibt er ganz wunderbar die heitere und sonnige Lebensweise, die Spanien unter den Regierungen Karls III. und Karls IV. kannte. Aus dieser Zeit stammen „Der Spaziergang in Andalusien", „Das Federballspiel", „Der Fayenceladen", „Die Ernte der Blumenliebhaber", „Die Waschfrauen am Manzanares", „Die Blindekuh" und „Die Schaukel". Plötzlich aber bewölkt sich der Horizont, das drohende Gewitter bricht los, und nun bemüht sich Goya bald mit dem Pinsel, bald mit der Radiernadel die Tragödien wiederzugeben, die von dem Aufstand von Aranjuez bis Ende 1814 sein Vaterland mit Blut überströmten. Ob er nun malt oder graviert, nie mildert er die wilde Rohheit oder den düstern Heroismus der spanischen Seele. Die sogenannten Bilder vom Dos de Mayo (2. Mai), wie „Die Erschießungen auf dem Berg Principe", „Die Salve der Mamelucken" bezeugen, daß Goya vom Paradies hinab zur Hölle stieg, ohne Vorbereitung, ohne die Möglichkeit einer Rückkehr in erlöschende Vergangenheit.

Abb. 604.
Vase (Burgos, Kathedrale).

Der letzte Maler dieser Periode war Vicente López y Portana (geb. Valencia 1772, gest. Madrid 1850), ein hoch begabter Porträtist, dem der Herzog von Infantado, Königin Christine und Goya selbst saßen (Abb. 598—600).

Im Jahre 1720 gründete Philipp V. in Madrid die Manufaktur von Santa Engracia, die Karl III. später begünstigte und die nach Goya die Tapisserien des Escorial-Palastes ausführte. Die Einrichtungen der Porzellanfabriken des Buen Retiro, von Alcora de Talavera, Moncloa (Abb. 601—603) sind demselben Herrscher zu danken. Ganz entzückende Werke gingen aus ihnen hervor, manchmal an die vortrefflichen Leistungen Spaniens in polychromer

Figurenplastik erinnernd, in der Technik aber französisch. Auch die Bildhauer und Maler jedweden Ornamentwerks leisteten vieles Mustergültige (Abb. 604). Wie die Keramiker verfolgten auch sie ohne merkliche Abweichung die Wege, die von der Kunst jenseits der Pyrenäen vorgezeichnet wurden.

Literatur zu Kapitel VII

P. d'Achiardi, Les dessins de Francisco Goya y Lucientes au musée du Prado à Madrid. Rom 1909. — D. A. Garcia Alix, Salzillo. Madrid 1903. — Mme d'Aulnoy, Mémoires d'Espagne. 2 Bde. Paris 1690. Neue Ausgabe 1875. — A. Benois, Francesco Goya. Petersburg 1908. — S. L. Bensusan, Goya, his times and portraits. (The Connoisseur, IV, 1902.) — K. Bertels, Francisco Goya. München 1907. — A. de Beruete and A. Moret, The School of Madrid. London 1909. — O. Bie, Francisco de Goya. (Neue Rundschau, XV, 1.) — M. v. Boehn, Goya. (Kunstchronik, N. F., XVI, 5.); Fr. de Goya. (Kunst f. Alle, XXIII, 1907.); Goya als Maler, als Radierer. (Museum, IX, 1904.) — L. Brieger-Wasservogel, Goya als Mensch und Künstler. (Westermanns Monatsh., XLIX, 1905.) — L. Cabello y Aso, El Barroquismo en nuestras artes plásticas. Madrid 1907; El barroquismo en la pintura. (Alhambra, 1907, 15. Il.) — A. F. Calvert, Goya. An Account of his life and work. London 1908. — Courajod, Origines de l'Art moderne rococo, baroque, Style jésuite, académiste. (Leçons professées à l'Ecole du Louvre.) Paris 1903. — R. Domenech, Apéndices al Apolo español. Madrid 1906. — F. Dorado, Madrid. Madrid 1907. — G. Ebe, Die Schmuckformen der Monumentalbauten aus allen Stilepochen seit der griech. Antike. VI. Spätrenaissance und erste Barockperiode; VII. Zweite klassizir. Barockperiode. Berlin 1897. — F. Fita, El Pilar de Saragossa. Documentos anteriores al siglo XVI. Su templo y su Tradición histórica hasta el año 1324. (Bol. de la R. Acad. de la Historia, XLIV, 1904.) — R. Foerster, Goya and Philostrat. (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. XX.) — W. Fred, Madrid. Berlin 1906. — Fr. de Goya, Tauromachie. Hrsg. v. H. Pallmann. München 1911. — D. A. Hart, The Goya Tapestries. (The Connoisseur, VII.); Tapestry, its origin and uses. III. Madrid Royal Palace Tapestries. (The Connoisseur, V.) — C. G. Hartley, Francisco Goya. (Art Journal, XLII, 1903.) — J. Hofmann, Francisco de Goya. Katalog s. graph. Werke. Wien 1907. — C. Justi, Der Königl. Palast zu Madrid. (Miscell. aus drei Jahrh. spanischen Kunstlebens, II. Bd. Berlin 1908.) — P. Lafond, Goya. Paris 1907; Les dernières années de Goya en France. (Gaz. des Beaux-Arts, 1907, I.); La Tapisserie en Espagne. (Rev. de l'art anc. et mod., 1912, August-September.) — P. Lefort, Francisco Goya. Paris 1877. — V. v. Loga, Francisco de Goya, Berlin 1903; Francisco de Goya. (Meister der Graphik, Bd. 4. Leipzig 1910.); Goyas Zeichnungen. (Sep. Abdr. aus Die graph. Künste.) Wien 1908. — J. Meier-Graefe, Spanische Reise. Berlin 1910. — J. A. Mélida, Goya y la pintura contemporánea.. Madrid 1907. — R. Muther, Francisco de Goya. Berlin 1904. — G. K. Nagler, Neues allg. Künstlerlexikon. 22 Bde. München 1835-1852. Neudruck Linz 1904 ff. — R. Oertel, Fr. de Goya. Bielefeld 1907. — Emilia Pardo Bazán, Goya. (La Lectura, 1906.) — M. Pérez-Villamil, Artes é industrias del Buen Retiro. La fabrica de la China; el laboratorio de piedras duras y mosaico. Madrid 1904. — W. Rothenstein, Goya. London 1900. — Schl. M., Vier lithographische Einzelblätter von Goya. (Jahrb. d. pr. Kunstsign., XXVI., 1905.) — A. Schmarsow, Barock und Rokoko. Leipzig 1896. — K. E. Schmidt, Granja, das spanische Versailles. (Weite Welt, XXII, 1903.) — O. Schubert, Geschichte des Barock in Spanien. Eßlingen 1908. — N. Sentenach y Cabanas, La pintura en Madrid desde sus origenes hasta el siglo XIX. (Bol. de la Soc. Española de Excurs., 1906.) — Enrique Serrano-Fatigati, La Escultura en Madrid. (Bol. de la Soc. Esp. de Excurs., 1909-1910.); Los escultores de la Granja. Renato Frémin y Juan Thierry. (La Illustración Española, 1903, 30. VIII.) — L. Solvay, Les Femmes de Goya. (L'Art et les Artistes, II, 1905/6.) — W. Stirling-Maxwell, Annals of the Artists of Spain. 4 Bde. 2. Aufl. London 1869. — Tapices de la Corona de España. Reprod. p. Hauser y Menet. Texto de Viudo de Juan de Valencia. Madrid 1903. — A. G. Temple, Modern Spanish Painting since the time of Goya. London 1908. — U. Thieme u. F. Becker, Allg. Lexikon d. bild. Künstler von d. Antike bis zur Gegenwart. Leipzig 1907 ff. — E. Tormo y Monzó, Desarrollo de la pintura española del siglo XVI. — Las pinturas de Goya y su classificacción cronológica. Madrid 1902. — J. de Valencia, Les Tapisseries de la Couronne d'Espagne. Madrid 1903. — De la Viñaza, Goya, su tiempo, su vida, sus obras. Madrid 1887. — K. Voll, Fr. de Goya. (Süddeutsche Monatsh., 1907, I.) — K. Woermann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker, Bd. III. Leipzig 1911. — Yriarte, Goya. Paris 1867. — F. Zapatery Gunez, Goya. Noticias biográficas. Saragossa 1868. — E. Zimmermann, Spanische Barockarchitektur. (Neudeutsche Bauztg., 1909, 29.)

Abb. 605. Madrid, Toledo-Tor.

KAPITEL VIII

Neunzehntes Jahrhundert

Architektur; Schule von Barcelona — Plastik — Malerei. Epoche künstlerischer Blüte — Schluß.

Mit dem neunzehnten Jahrhundert brach für die europäische Architektur das Zeitalter der Stilnachahmungen an. Spanien, dessen Kunst trotz Berührungen mit Italien und Frankreich bis dahin persönliche Eigenart zu wahren verstanden hatte, wurde in die Bewegung mit hineingerissen. Von den neuen Kirchen Madrids ist die des Buen Suceso gotisch mit einer Tamburkuppel über der Vierung, San Firmín de los Navarros ist mudejarisch, die berühmte Atocha-Kirche, Panteón de hombres ilustres ist reich romanisch, auch die zukünftige Kathedrale, Nuestra Señora de la Almudena, seit einigen Jahren nach den Plänen des Marquis von Cuba im Bau, ist romanisch. Endlich erinnert die schöne Kirche von Covadonga (Abb. 606), die der Grotte gegenüber errichtet ist, wo Pelagius die Bergbewohner versammelte und damit um 718 die Wiedereroberung einleitete, an die Sakralbauten des 13. Jahrhunderts.

Eine Liste der Profanbauten würde lang ausfallen. Die bedeutendsten genügen, um einen Überblick zu geben.

Das Toledo-Tor in Madrid (Abb. 605) wurde im Jahr 1813 in Gestalt eines Triumphbogens errichtet, um die Rückkehr Ferdinands VII. nach seiner Gefangenhaltung in Valençay zu feiern. Der Kongreßpalast (Cámera de los Diputados), mit seiner römisch beeinflußten Säulenhalle, stammt aus dem Jahr 1843. Das königliche Theater (1818—1850), von Aguado nach dem Vorbild italienischer Schauspielhäuser erbaut, ist ohne Bedeutung. Die Plaza de Toros dagegen (Abb. 608), von Rodríguez Ayuso und Alvares Capra, ist echt spanisch. Die Handelsbörse (Bolsa del Comercio), von Enrique María Repullés y Vargas im Renaissancestil entworfen, stammt aus dem Jahr 1893. Die Bank von Spanien (Banco de España) ist das Werk des Eduardo de Adaro und des Severiano Sainz de la Lastra. Das Ministerio de Fomento ist über rechteckigem Plan ausgeführt mit einem Risalit in der Mitte der Hauptseiten und Pavillons an den Ecken. Die National-Bibliothek von Jareño (1866—1894) enthält auch das naturwissenschaftliche und das archäologische Museum. Die eigentliche Bibliothek, die durch Oberlicht erleuchtet ist und nur eiserne Streben und Träger verwendet, ist ein technisches Meisterstück.

Abb. 606. Covadonga, Basilika.

Diese stilistisch tüchtigen Gebäude machen der modernen spanischen Architektur Ehre, entbehren aber außer der Plaza des nationalen Charakters. Das gleiche läßt sich von Privatbauten sagen. Nur die großen, geschlossen verglasten Balkone, unter dem Namen Miradores bekannt, geben dem Reisenden zu erkennen, daß er die Pyrenäen überschritten hat. Im Norden Spaniens haben diese Miradores solche Ausdehnung bekommen,

Abb. 607. La Coruña, Soportales (Arkaden) der Marina.

daß sie vor den Mauern wahre Schutzwände bilden (Abb. 607). — Absichtlich habe ich Barcelona, Vich und deren Nachbarstädte bei Seite gelassen. Der Wunsch der Katalonier, dem übrigen Spanien nichts zu verdanken und zu entlehnen, hat sich in einem Künstler verkörpert, Antonio Gaudi, einem ganz individuellen, seltsam träumerisch veranlagten Mann. Ihm verdanken wir eine sorgsame Untersuchung über die Gesetzmäßigkeit der Architektur, die unter scheinbaren Widersprüchen verloren liegt, deren Anwendung dennoch die größten Erfolge gezeitigt hat. Sein Hauptwerk ist die Kirche der Sagrada Familia, die in einem Vorort Barcelonas im Bau ist. Das ursprüngliche Projekt fußt auf der Gotik. In den wenigen vollendeten Teilen ist das Detail mit gewissenhaftester Genauigkeit und seltenem Geschick gegeben. Auch die Nordtür, welche die Schöpfung sinnbildlich darstellen soll, ist über gotischem Grundriß aufgeführt. Der Baumeister läßt aber, um das in der Bibel beschriebene Chaos getreulich zu schildern, von den konstruktiven Spitzbogen Stalaktiten, gleich Eiszapfen, herunterhängen. Statuen, köstliche Dekorationsmotive, Vogelschwärme und seltsame Tiere mischen sich unter diese Eiszapfen. Antonio Gaudi ist voll künstlerischen Glaubens und hat diesen auch seinen Mitarbeitern, den Bildhauern, Ornamentisten, Steinmetzen eingeflößt, die ihn alle mit Eifer und wirklicher Begabung unterstützt haben. Ein Werk, vor dem die Katalonier sich beugen, weil sie das Talent des Gaudi nicht mehr anzweifeln, ist der Park Güell, eine im Entstehen begriffene Villenkolonie. Die unbestimmte Architektur, Wände mit Mosaikmustern aus Bruchsteinen verwirren eher, als daß sie einen

Abb. 608.
Rodríguez Ayuso, Plaza de Toros in Madrid.

Abb. 609. Barcelona, Justizpalast.

künstlerischen Genuß aufkommen lassen.

Zahlreich sind die Schüler oder Nachahmer des Meisters. José Puig y Cadafalch, Luis Domenech y Montaner, Enrique Sagnier y Villavechia, Artigas, Pedro Falquéz y Urpi versuchen sich einen Weg zu architektonischer Klarheit zu bahnen (Abb. 610, 611). Die einen bevorzugen den plateresken Stil Salamancas; die anderen kehren zur Gotik zurück; diese lassen den alten katalonischen Stil aufleben, vor allem in Landhäusern, jene entnehmen den französischen Stilen des 13. Jahrhunderts einige Ornamente. In Barcelona bieten der Justizpalast (Abb. 609) und die Innenausstattung des Museums der schönen Künste, in Vich die Kapelle der Väter und in der ganzen Provinz Häuser, wertvolle Einzelheiten, manchmal auch einen Gesamteindruck von entzückender Klarheit (Abb. 612). Sicher entspricht das Werk nicht immer den Anstrengungen; Meister und Schüler gehen oft in ihrer Kühnheit zu weit. Ist aber das Herausfordern der Kritik nicht eine Ehre, die nur wahre Künstler erringen?

Abb. 610. Puig y Cadafalch, Haus im Paseo de San Juan in Barcelona, Patio.

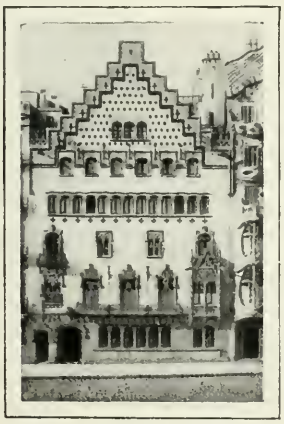

Abb. 611. Puig y Cadafalch, Haus im Paseo de Gracia in Barcelona.

Abb. 612. Vich, Haus in katalonischem Stil.

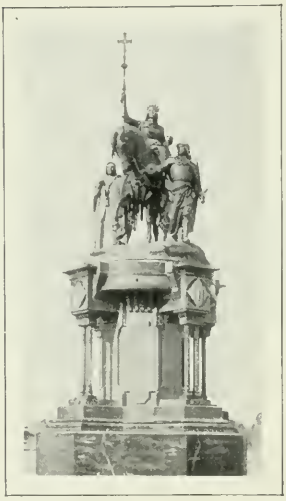

Abb. 613. Manuel Oms, Isabella die Katholische (Madrid).

Die spanische Plastik ist vor allem am Anfang und um die Mitte des 19. Jahrhunderts akademisch. Erst am Ende der Regierungszeit Isabellas II. (1833—1868) verspürt man wieder den Geist des goldenen Zeitalters. Der ersten Epoche gehören an: José Granjea, Statue des „Juan Alvarez de Mendizábal" (Madrid, Plaza del Progreso); José Ginés, „Spanien als Beschützerin der Künste" (Madrid, Toledo-Tor), „Der Kindermord" und „Die Anbetung der Hirten" (Madrid, San Fernando); Antonio Sala, Denkmal des „Cervantes" (Madrid, Plaza de las Cortes); José Piquer y Durat, „Isabella II." und „Don Franciscus von Assisi" (Madrid, Nat.-Bibl.) und eine sehr schöne Büste des Malers „Vicente López" (Madrid, San Fernando); José Alvarez, „Isabel de Bragança" (Prado); Ponciano Ponzano, Plastiken der Fassade des Palacio del Congreso; Francisco Moritilla, „Glaube, Liebe, Hoffnung".

Die Bildhauer, die sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einen großen Namen machten, sind recht zahlreich. In diese Gruppe gehören Benlliure, Statuen der „María Cristina", Witwe Ferdinands VII., des Leutnants „J. Ruiz y Mendoza", eines Helden vom 2. Mai und des Admirals „Alvaro de Bazan" (1891), Grab des „Gayarre"; Manuel Oms, Denkmal „Isabellas d. Kath. (Abb. 613); Agustín Querol, Schmuck der Vorderseite der National-Bibliothek, Statuen des Ministerio de Fomento, „Die Überlieferung" (Abb. 614); Gerónimo Suñol (Katalonier), Statue des „Columbus" (Madrid, Plaza de Colon); Ricardo Bellver, Grab des Kardinals „Juan Martínez Siliceo" mit den Kardinaltugenden auf den Ecken des Unterbaus (Toledo), „Der gefallene Engel" (Madrid, Garten des Retiro); Blay, Grab des „Chávarri" (Bilbao), ein selten mächtiges

Abb. 614. Augustin Querol, Die Überlieferung (Madrid, Mus. de Arte mod.).

Werk; Aniceto Marinas, Denkmal des „San Juan de Sahagún“ (Salamanca), Bronzerelief mit der Darstellung der Befriedigung der kastilianischen Banden im Jahre 1476 (Sahagún, San Juan); V. Vallmitjana, „Heiliger Georg“ (National-Bibliothek), die „Königin-Regentin“, Mutter Alfons' XIII.; A. Vallmitjana, „Bäuerin einen Stier führend“; Eduardo Barrón, „Nero und Seneka“, leicht getönter Gips (Abb. 615) und Justo Gandarias, „Kind und Ente“ (letztere im Madrider Museo de Arte moderno).

Abb. 615. Eduardo Barrón, Nero und Seneka (Madrid, Mus. de Arte moderno).

Keine der eben erwähnten Plastiken aus Marmor oder Bronze zeigen Farbe oder Gold. Dennoch hat Spanien nicht endgültig mit der farbigen Plastik gebrochen. Die Restaurationen des José Piquer y Durat, die polychromen Statuen des Samsó und des Coullant Valera, auf die Werke des Gregorio Hernández und des Montañés von großem Einfluß gewesen sind (S. 254—258), haben unbestreitbaren Wert. Das Grab des „Christoph Columbus“ sogar (Abb. 616), von der Hand Mélidas, ist ein kraftvoll originelles Werk, dessen majestätische Form der Zauber der Farben durchglüht. Der ungefähr 1,50 m hohe Sockel ist aus poliertem weißem Stein, während Figur und Sarg aus getriebener Bronze unter reicher Verwendung von Gold und Silber in reich abschattierter Patina gegeben sind.

Abb. 616. Mélida, Grab des Christoph Columbus (Sevilla, Kathedrale).

Der Rückschlag ins Klassische, der mit David in Frankreich einsetzte, drang bis Spanien vor. Während der unruhigen Jahre aber, die dem Regierungsantritt Isabellas II. folgten, erwachte der nationale Geist zu neuem Schaffen.

Die französische Romantik mag an dieser Bewegung nicht unbeteiligt sein. Madrid, wo die neue Schule sich herangebildet hatte, bewahrt die Hauptwerke. Es sind das „Begräbnis des Don Alvaro de Luna“ von Eduardo Carro, das „Testament Isabellas d. Kath.“ (Abb. 617) und „Don Juan von Österreich wird Karl V. vorgestellt“ von Eduardo Rosales, die „Bekehrung des Herzogs von Gandia“ und der „Prinz von Viana“ (Abb. 618) von Moreno Carbónero, „Johanna die Wahnsinnige“ (Abb. 619) und die „Rückgabe Granadas“ von Pradilla, „Flevit super illam“ (Abb. 621) von E. Simonet, „Der Tod Desdemonas“ (Abb. 620) von Muñoz Degraín und „Der Tod Lukans“ (Abb. 623) von Garnelo y Alda.

Abb. 617. E. Rosales, Das Testament Isabellas der Katholischen (Madrid, Mus. de Arte mod.).

Gleichzeitig mit der Geschichtsmalerei entwickeln sich Anekdoten- und Landschaftsmalerei. Zahlreich sind die Künstler, die nach Paris gehen, um die berühmten Ateliers von Delacroix, Ary Scheffer, Delaroche, Gudin, Meissonier zu besuchen. Andere studieren in Rom die frommen Kompositionen Overbecks.

Abb. 618. Moreno Carbónero, Der Prinz von Viana (Madrid, Mus. de Arte mod.).

Bei den Namen Madrazo denkt man sofort an die offiziellen Porträts, bei Zamois an das Bild „Günstling des Königs“, bei Fortuny an den „Bücherliebhaber“, die „Sakristei“, den „Antiquar“, den „Schlangenbändiger“ und die „Fantasia“. Checa, der schon glänzend anfing, täuschte nicht die Erwartungen, die an sein „Wagenrennen“ und seinen „Einfall der Barbaren“ (Abb. 622) sich knüpften.

In jüngster Zeit beschäftigt sich die spanische Malerei weniger mit geschichtlichen Dramen als mit

realistischen, modernen Darstellungen. Mag der Inhalt ein anderer sein, der gleiche Geist belebt die Künstler. Man erkennt dies an der „Plaza del Palacio“ von Teisidor, dem „Gelübde“ (Abb. 624) von Alvarez Sala, „Barcelona 1902“ (Aufruhrszene) und den guten Porträts des Ramón Casas, dem „Streik“ des Vicente Cinanda, dem „Abendmahle der Schwestern“ von Mélida y Alinari, dem „Am Rande des Abgrunds“ genannten Katzenbild des Suquer y López, dem „Bettler“ des Alejandrino Iruela y Arlola, dem „Sklavenkauf“ des Jiménez Aranda und dem „Marokkanischen Sklaven“ des A. Fabrés (Mus. mod. Kunst), ferner an guten Porträts Joaquin Sorollas (Abb. 626), den Bildern Zuloagas (Abb. 627—629) und Emilio Salas (Abb. 625), den ultraimpressionistischen Rätseln Angladas und den Illustrationen Daniel Vierges (Abb. 630).

Abb. 619. Pradilla, Johanna die Wahnsinnige (Madrid, Mus. de Arte mod.).

In den letzten Madrider Salons traten besonders hervor Santiago Rusiñol mit den „Gärten von Aranjuez“, José Bermejo mit den „römischen Blumenverkäuferinnen“, Joaquin González Ibaseta mit der „Siesta“ (Aktstudie), Julio Romero de Torres, ein Cordobaner, mit einer „Musa gitana“ im goldigen Schimmer der Tiziane und Giorgione (Abb. 631), Eduardo Chicharro mit einem schönen Triptychon „Die drei Bräute“, Tomás Muñoz Lucena mit einer „Grotte des Albaicín“, Guillermo Gómez Gil mit einem „Sonnenuntergang auf dem Meer“, Antonio Fillol y Granell mit den „jungfräulichen Seelen“, José Tapiró y Baró mit orientalischen Darstellungen, Lino Casimiro Iborra mit dem „Austrieb der Schafe aus der Hürde“, Carlos Vásquez Ubeda mit dem Bild „Eine Rache“

Abb. 620. Muñoz Degrain, Der Tod Desdemonas (Lissabon, Museum).

(eine Zigeunerin flieht mit einem gestohlenen Kind in den Armen), Marceliano Santa Maria mit „Die Töchter des Cid".

Abb. 621. E. Simonet, Flevit super illam (Madrid, Mus. de Arte moderno).

Diese kurze Aufzählung beleuchtet den Eklektizismus der heutigen Schule. Durch ihre Gewissenhaftigkeit und ihre nie ermüdende Naturbeobachtung, ihre guten Farben und ihre großzügige und freie Pinselführung macht sie dem Vaterland des Velázquez alle Ehre.

* * *

Bevor ich die Geschichte spanischer Kunst schließe, möchte ich das Wesentliche ihrer großen Kundgebungen kurz zusammenfassen. Zu allererst: wie erklärt sich der unwiderstehliche Zauber, mit dem sie alle gefangen hält, die sich ihrem eingehenden Studium widmen? Zweifellos ist die Freude, ein so überraschend fruchtbares Land wenn auch nicht zu entdecken, so doch gründlich zu erforschen, die Haupttriebfeder. Ich schreibe diesen Zauber ferner den höchst reizvollen Verbindungen zu, die im Süden der Pyrenäen die Künste des Abendlands und des Morgenlands eingingen. Die

Abb. 622. Ulpiano Checa, Der Einfall der Barbaren (Madrid, Museo de Arte moderno).

lange Vereinigung zweier Zivilisationen, in der die Gedanken Europas und Asiens pulsieren, hat Früchte hervorgebracht, deren

seltsam köstlicher Duft anzieht und nicht losläßt. Auch erschien es mir unerläßlich, trotz der geringen Ausdehnung dieses Buches, das ebenso dem Reisenden wie dem Studierenden dienen soll, eine Untersuchung über die Ursprünge spanischer und portugiesischer Kunst bis ins Einzelne zu führen, gleich einer graphischen Nachprüfung. Bei der Wahl der als Beispiel gebrachten Abbildungen habe ich mich mehr an Wert als an Zahl gehalten, diesen ebenso nach ihrer urkundlichen wie künstlerischen Wichtigkeit beurteilend. Endlich sind ganz allgemein die langen Aufzählungen, die nur vor den Augen flimmern und das Gedächtnis verwirren, vermieden. — Dafür sind Streifzüge, die die kunsthistorischen Forschungen erleichtern, nach dem persischen Orient und dem muselmanischen Europa, nach Asien, Afrika, dem christlichen Frankreich, Italien, Sizilien und Byzanz unternommen. Jedes dieser Länder hat zum Werden der spanischen Kunst beigetragen, dem kleinsten Anteil trug ich Rechnung, dabei die Verbindungen genau analysierend (S. 49 bis 53).

Abb. 623.
Garnelo y Alda, Der Tod Lukans (Bruchstück)
(Madrid, Mus. de Arte mod.).

Nachdem die Genesis spanischer Kunst, ihr Werden und ihr Aufblühen festgestellt war, wurde Ausdehnung und Gehalt ihrer Wirkung nach außen klar gelegt. Dies war von größter Bedeutung, da die Keime der romanischen und gotischen Architektur Europas aus der Zusammenarbeit der spanischen Zweiheit: dem Spanien des Evangeliums und dem Spanien des Korans hervorgewachsen sind (S. 99—110, 278—282).

Abb. 624. Alvarez Sala, Das Gelübde
(Madrid, Mus. de Arte mod.).

Abb. 625. Emilio Sala, Griechische Musik (Madrid, Wandmalerei im Kasino).

Ein wesentlicher, zum erstenmal entwickelter Teil der Arbeit, der eine Erörterung und Gegenüberstellung der Kirche und Moschee nötig machte, wie dies im zweiten Kapitel geschehen ist. Dabei gab ich dem antiken Persien zurück, was ihm gehört und begrenzte die Einwirkung des koptischen Ägyptens, von Byzanz und Rom. Bei genauer Absonderung machten wir dann die Beobachtung, daß einige schöne Strahlen der iranischen Sonne bis nach Spanien

Abb. 626. J. Sorolla, María Sorolla.

Abb. 627. Zuloaga, Carmen, Porträt des Frl. Bréval (New-York, Metropolitan-Museum).

durchdrangen. Sie erreichten es ein Jahrhundert später, als sie ihr schnell aufsteigendes Licht nach China und Japan aussandten (S. 29, 45, Abb. 57, 64). Kraft und Tüchtigkeit der Kunst bringen alles überdauernde Schöpfungen hervor.

Auch die Anmut sah man triumphieren. Ihr Gebiet ist der mudejare (S. 164—171) und der platereske Stil (S. 226 bis 236). Wir stellten fest, daß der platereske Einfluß, wenn auch weniger allgemein als der proto-romanische, sich doch über ein ebenso weites Wirkungsfeld erstreckte.

Abb. 628. Zuloaga, Gregorio el Botero (Moskau, Sammlung Michaël Riabouchinski).

Das 17. Jahrhundert bricht an. Die dramatische Poesie, durch einen Guillén de Castro, Lope de Vega, Calderón unsterblich berühmt, wirkt über die Pyrenäen hinaus. Die künstlerischen und literarischen Beziehungen, die sich zwischen Frankreich und Spanien seit dem Anbrechen der Wiedereroberung knüpften, befestigen sich. Das Neuplatereske schlägt den Weg ein, der ihm durch Werke der Bühnenkunst geebnet war, und bereitet in Frankreich die Entwicklung ins Kapriziöse jener prächtigen Ornamentik vor, die in Frankreich unter der Regierung Ludwigs XIV. in Blüte stand (S. 293).

Vielleicht wird auch auf dem Gebiete der Renaissancekunst dieses Bändchen neuen Forschungen einen Weg bahnen. Bevor ich es niederschrieb, holte ich die ganz wunderbaren Bildhauerarbeiten aus dem Schatten der Kirchen und Klöster, wo die Mehrzahl verkannt oder gar unbekannt verborgen sind, hervor und beschäftigte mich besonders eingehend mit der hervorragenden polychromen Figurenplastik

Abb. 629. Zuloaga, Porträts (Paris, Luxembourg).

Spaniens, die eine ganz glänzende und lange Lebensdauer zeigt. Sofort hat man sich meiner Arbeiten bemächtigt und sie allgemein verbreitet; die Fährte war ja so gut. Es wäre zu wünschen, daß es der plateresken Profanarchitektur genau so ginge, deren anmutige feine Kompositionen einen Glanzpunkt des Landes bilden. Richtpunkte sind in großer Zahl gegeben. Hauptweg und abzweigende Straßen stehen dem Forscher offen. Wäre auch der ganze Band dieser köstlichen und entzückenden Kunst gewidmet gewesen, das Thema wäre nicht erschöpft.

Neben Spanien nimmt Portugal eine bescheidene Stellung ein. Dieser Unterschied erklärt sich daraus, daß die lusitanische Kunst selten zur Blüte kam und aus der kurzen Dauer solcher Blütezeit. Der Ansporn eines militärischen Triumphes war ihnen scheinbar von Nöten und tatsächlich entsprechen die Höhepunkte künstlerischen Schaffens immer einem ruhmreichen Erfolg der Waffen oder der portugiesischen Marine. So lesen wir von der alten Kathedrale von Coimbra und von den Klosterkirchen von Alcobaça, Thomar, Batalha und Belem, die Einnahme Coimbras (1064) und die Santaréms (1147), die von dem Großmeister Gualdim Paes errungenen Siege (1160), die gewonnene Schlacht bei Aljubarrota (1385) und endlich die Rückkehr Vasco da Gamas (1499) ab. Vielleicht ist der Seltenheit und kurzen Dauer ihrer Blütezeiten die Gleichgültigkeit zur Last zu legen, die die Historiker im Hinblick auf die Gesamtheit lusitanischer Kunst bewiesen haben. Es galt auch diese so bedauerliche Lücke auszufüllen. Ich habe mich mit Freude dieser Aufgabe gewidmet.

Abb. 630. Daniel Vierge
(Auszug aus „Don Quichote").

Literatur zu Kapitel VIII

Courajod, Origines de l'Art moderne rococo, baroque, Style jésuite, académiste. (Leçons professées à l'Ecole du Louvre.) Paris 1903. — G. Diercks, Die Kunst im heutigen Spanien. (Kunst f. Alle, XVIII, 1902.) — R. Domenech, Apéndices al Apolo español. Madrid 1906; Les dernières œuvres de Sorolla. (Museum, 1911, 3.) — G. Ebe, Die Schmuckformen der Monumentalbauten aus allen Stilepochen seit d. griech. Antike. VIII. Rokoko u. Klassizismus. Berlin 1898. — H. Frantz, Zuloaga. (Studio, XXIX, 1903.) — G. Gori, Pittura spagnuola: Ignacio Zuloaga. (Fanfulla della Domenica, XXVI, 11.) — G. Gutmensch, Das Columbus-Grabdenkmal in Sevilla u. s. Urheber (Arthur Mélida). (Kunstfreund XXII, 1906.) — P. Lafond, Zuloaga. (Rev. de l'art ancien et moderne, XIV, 1903.) — C. Mauclair, Ignacio Zuloaga. (Kunst, 1911, Oktober.) — J. R. Mélida, J. Suñol, sculptor. (España Moderna, 1903, 2.) — Ch. Morice, Zuloaga. (L'Art et les Artistes, 1909.) — G. K. Nagler, Neues allg. Künstlerlexikon. 22 Bde. München 1835-1852. Neudruck Linz 1904 ff. — V. Pica, A Painter of Gardens: Santiago Rusiñol. (Studio, XLI, 1907.); Joaquin Sorolla y Bastida. (Emporium, XX, 1904.); Ignacio Zuloaga. (Emporium, XIX, 1904.) — Ch. Rudy, Modern Spanish Sculpture: The Work of Don Agustin Quérol. (Studio, XXXVII, 1906.) — Eis 36 quadros den Rusiñol. (Pèl & Ploma, IV, 1903.) — E. Serrano-Fatigati, La Escultura en Madrid. (Bol. de la Soc. Esp. de Excurs., Madrid 1909-1910.) — E. Sorra, L'Architecture Catalane contemporaine. (L'Art décoratif, XVIII, 1908.) — Joaquin Sorolla. (Forma, 1904, Januar.) — A. Springer, Handbuch der Kunstgeschichte, Bd. V. 6. Aufl., Leipzig 1912. — A. G. Temple, Modern Spanish Painting. London 1908. — L. Thévenin, Agustin Quérol. (L'Art et les Artistes, III, 1906.) — U. Thieme u. F. Becker, Allg. Lexikon d. bild. Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Leipzig 1907 ff. — K. Wahlin, Ignazio Zuloaga. (Ord och Bild, XV, 1906.) — L. Williams, Joaquin Sorolla and Spanish painting. (Studio, XXXI, 1904.)

Abb. 631. J. Romero de Torres, Musa Gitana (Salon von Madrid 1908).

Abb. 632. Thomar, Convento de Christo (Christusritterburg). Kreuzgang des Cemiterio.

PORTUGAL

KAPITEL IX

Kunst in Portugal

Romanische und gotische Epoche — Sakralarchitektur. Kluniazenser und Zisterzienser — Profanarchitektur — Kriegsarchitektur — Ursprung der manuelinischen Kunst — Kirchen — Privatwohnungen, befestigte Schlösser — Mudejarische Architektur. Fayencen von Cintra — Plastik — Blüte der Malerschulen — Kleinkunst — Herrschaft spanischer Kunst. Die philippinische Kunst — 18. Jahrhundert — Rückkehr zur nationalen Überlieferung. Neu-manuelinisch — Kirchen, Paläste — Plastik — Malerei — Kleinkunst: Kunsttischlerei, Goldschmiedekunst, Fayencen — 19. Jahrhundert — Architektur — Wiedergeburt der Plastik und Malerei — Kleinkunst.

Romanische und gotische Epoche. — Kirchen. Der Beginn portugiesischer Kunstgeschichte kann auf den Zeitpunkt festgesetzt werden, da Alfons I. (Affonso Henriques; 1139 bis 1185), Vasall des Königs von Kastilien, vom Papst durch Vermittlung des heiligen Bernhard die Loslösung der von ihm regierten Provinzen und ihre Zusammenfassung zu einem unabhängigen Staat erreichte. Wenige Jahre später wurde durch die Rück-

eroberung Santaréms von den Mauren (15. März 1147) das Land bis zum Tajo frei und der Sitz der Regierung nach Coimbra verlegt.

Die Sé Velha (alte Kathedrale) von Coimbra (Ende des 12. Jahrhunderts) liegt auf halber Höhe des Berges, den die Zitadelle bekrönte, und neben der Umwallung, mit der sich ihre zinnengekrönten Mauern vereinen (Abb. 633). Sie ist ein derbes Beispiel romanischer Kunst der Auvergne, eine vereinfachte Nachahmung von Santiago de Compostela. Die Kirche hat Vorhalle, Hauptschiff, Querschiff, Seitenschiffe mit Oberstock, Apsis und zwei Apsidiolen. Schiff und Querschiff sind mit Rundbogentonnen überwölbt, die durch Gurtbogen verstärkt werden. Über der Vierung steigt eine kreuzgewölbte Kuppel auf. Auch die Seitenschiffe sind kreuzgewölbt. Im oberen Stockwerk erscheinen gekuppelte Fenster, an Stelle deren ein Triforium über dem Eingang und im Querschiff auftritt. Die rechteckigen Pfeiler haben Säulenvorlagen, die den Gurtbogen und den Trennungsbogen zwischen Haupt-

Abb. 633. Coimbra, Sé Velha.

Abb. 634.
Coimbra, Sé Velha. Schiff und Seitenschiff, Evangelienseite.

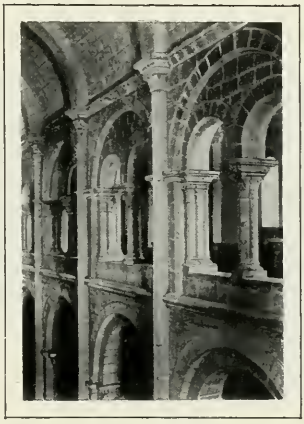

Abb. 635.
Coimbra, Sé Velha.
Schiff, Epistelseite.

und Seitenschiffen entsprechen (Abb. 634 und 635). — Eine besondere Eigentümlichkeit der Sé Velha entsteht aus der Lage des Kreuzgangs, der des abschüssigen Geländes wegen einige Meter über dem Kirchenboden angelegt werden mußte. Jünger als die Kathedrale gleicht er stark dem Kreuzgang von Tarragona (Abb. 278). São Salvador und das Tor der Kirche São Thiago (heiliger Jakob) von Coimbra, der Kreuzgang des Klosters von Santa Maria de Cellas, der in der Nähe Coimbras in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts erbaut ist (Abb. 636), die Kapelle des Schlosses von Leiria, São Martinho de Cedofeita von Porto und die Kathedrale von Lissabon gehören bei verschiedener Entstehungszeit alle der romanischen Baukunst an. Trotz der verändernden Ausbesserungen sei hier auch die Kathedrale von Porto angereiht.

Abb. 636. Kloster Santa Maria de Cellas, Kreuzgang.

Um sich für den Dienst des heiligen Bernhards erkenntlich zu zeigen, hatte Alfons I. die Zisterzienser nach Portugal gerufen und ihnen das Gebiet von Alcobaça zur Verfügung gestellt (S. 320). Santa Maria von Alcobaça, die im Jahr 1148 begonnen, im Jahr 1222 vollendet und in sehr einfachem Stil ausgeführt ist, stellt jedoch nicht den klassischen zisterzienser Typ von Santas Creus und las Huelgas dar (S. 143, 144; Abb. 279). Sie steht viel näher der Abteikirche von Pontigny, die im Jahr 1114 von reformierten Benediktinern, ein Jahr vor Clairvaux, gegründet ist. Die Kirche zeigt ein Schiff aus zwölf Jochen und zwei schmale Seitenschiffe in gleicher Höhe wie das Hauptschiff, ein Querschiff, das nach dem Langhaus zu eine Art Seitenschiff hat, eine kreisrunde

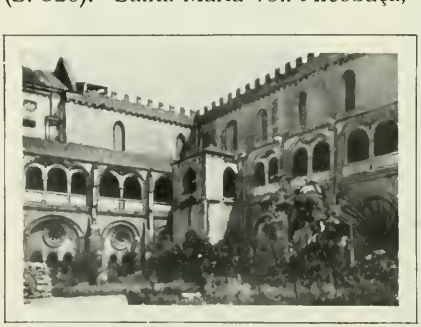

Abb. 637. Alcobaça, Kloster Santa Maria. Kreuzgang des Dom Diniz.

Abb. 638.
Alcobaça, Santa Maria.
Brunnenhaus des Kreuzgangs.

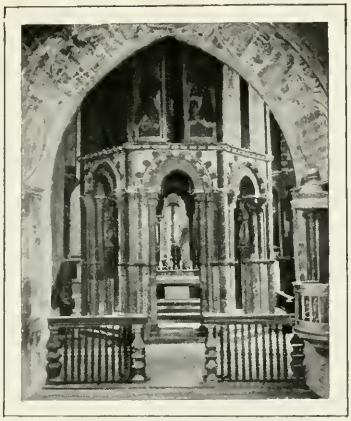

Abb. 639.
Thomar, Convento de Christo.
Sanktuarium der Kapelle.

Apsis, Umgang mit einem Kranz von neun vieleckigen Kapellen und vier quadratischen Apsidiolen, die zu zwei und zwei an die Arme des Querschiffs angefügt sind. An Gewölben ist der Spitzbogen verwendet, an Fenstern der Rundbogen. Der ganz großartige Eindruck der Santa Maria (106 m lang, 21 m hoch, 16 m breit) ist um so packender, als die portugiesischen Domherren sehr geschickt ihre Chorstühle um das Sanktuarium gruppieren. An keinem Hindernis stößt sich so das Auge, das das Schiff in seiner ganzen Ausdehnung überblickt. Indem der Architekt von Alcobaça den drei Schiffen eine gleichmäßige Höhe gab, die übliche Breite der Seitenschiffe kürzte und unter den Rippen große Fenster einbaute, erreichte er eine Verbesserung der bis dahin sehr mangelhaften Beleuchtung kirchlicher Gewölbebauten, ohne ihrer Haltbarkeit zu schaden. Santa Maria gibt vielleicht das älteste Beispiel dieser Lösung. Wenn ebenso in der Kathedrale von Poitiers (im Jahr 1162) und in

Abb. 640. Evora, Kathedrale.

Saint-Laurent von Parthenay, zwei Zeitgenossen der portugiesischen Abteikirche, ein erster Versuch gemacht wurde, so wird die vollkommene Lösung erst ein halbes Jahrhundert später gegeben in deutschen und österreichischen Kirchen wie den Domen von Regensburg, Meißen, Minden, der Kirche von Zwettl (Nied.-Öst.), dem Stephans-Dom von Wien und der Elisabeth-Kirche von Marburg, einer Gründung um 1236. Das Kloster von Alcobaça hat verschiedene Kreuzgänge. Der schönste ist der des Dionys (Diniz; 1279—1325), der im Süden der Kirche zur Zeit des Monarchen, dessen Namen er trägt, erbaut ist (Abb. 637), dem dann João de Castilho ein Stockwerk unter der Regierung Emanuels I. (1495—1521) aufsetzte, und hat mit dem von Santas Creus sehr viel beachtenswerte Gemeinsamkeiten (Abb. 281). Wie dieser ist er durch einen Kapitelsaal und durch ein direkt mit dem Gang verbundenes Brunnenhaus (Abb. 638) vervollständigt. Die riesige Küche versorgt eine gemauerte Abzweigung der Alcoa mit Wasser. Der mächtige, konische, von acht eisernen Säulen getragene Küchenschornstein ähnelt denen der Benediktinerabtei von Fontevrault

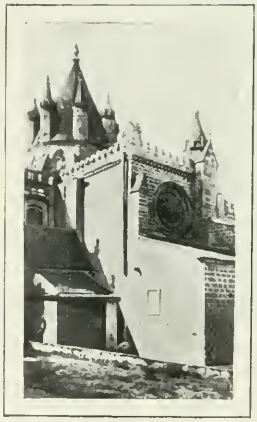

Abb. 641. Evora, Kathedrale. Chorhaupt und Kuppel.

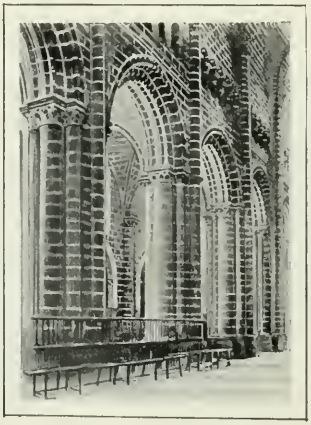

Abb. 642. Evora, Kathedrale. Schiff, Epistelseite.

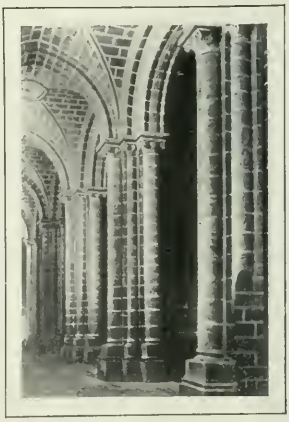

Abb. 643. Evora, Kathedrale. Seitenschiff, Epistelseite.

(Indre-et-Loire, 12. Jahrhundert) und der Abtei von Pamplona (S. 156, 157 und 179).

Im Laufe der Kriege gegen die Mauren kamen die Templer in den Besitz des jetzigen Stadtgebiets von Thomar. Der Großmeister Gualdim Paes betrieb eifrig die Befestigung einer dieses Gebiet beherrschenden Böschung, zur gleichen Zeit wurde eine Klosterkirche erbaut. Sie besteht aus einem prismatischen Raum von sechzehn Seiten, in dessen Mitte ein besonderer achteckiger Kapellenraum liegt (Abb. 639). Der Umgang ist eingewölbt durch ein System von sechzehn Kreuzgewölben über trapezoiden Jochen, der Kapellenraum dagegen ist überdeckt von einer Spitzbogenrippenkuppel, die den Gesamtbau beherrscht. Man sagt gern, die Kirche von Thomar sei einzig in ihrer Art. In Wirklichkeit gehört sie zu dem Typ der Templerkirchen mit zentralem Sanktuarium und ringförmigem Umgang, die ihrerseits sich von der Kubbet es-Sachra und demgemäß von der iranisch-syrischen Art β ableiten (S. 43 und Abb. 95, 96, 98).

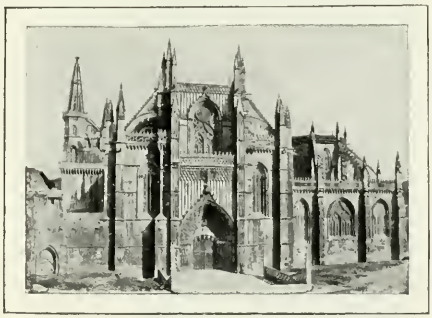

Abb. 644. Batalha, Santa Maria da Victoria.

Die Sé (Kathedrale) von Evora wurde im Jahr 1186 begonnen (die Stadt im Jahr 1116 zurückerobert), im Jahr 1204 geweiht, um das Ende des 13. Jahrhunderts vollendet oder umgebaut (Abb. 640—643). Vor den ärgerlichen Umwandlungen, denen zwischen 1718 bis 1746 das Chorhaupt anheimfiel, bestand die Kirche aus breitem Hauptschiff und schmalen Seitenschiffen, Querschiff, Apsis und vier Apsidiolen. Schiff und Querschiff tragen durch Gurtbogen verstärkte Spitzbogentonnen, die Seitenschiffe Kreuzgewölbe. Über der Vierung steigt eine achteckige Trompenkuppel auf. Ein sehr schmales Triforium mit je fünf Arkaden auf ein Joch umzieht Schiff und Querschiff (Abb. 642). Die Kathedrale von Evora muß in die Gruppe spanischer Kirchen eingeordnet werden, die sich an die Schulen von Poitou und das

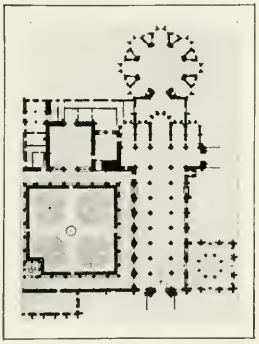

Abb. 645. Batalha, Santa Maria da Victoria.

kluniazensische Burgund anschließen (S. 116 und 117). Von diesen wie etwa Saulieu und Paray-le-Monial übernahm sie ihre Hauptanordnungen, das schmale Triforium mit vielen Öffnungen, die Pfeiler mit zahlreichen Säulenvorlagen. Wie in Tuy, Sigüenza (Abb. 282) und in Coimbra (Abb. 633) flankieren die Fassade mächtige quadratische Verteidigungstürme (Abb. 640), und wie Notre-Dame von Poitiers, wie die Kirchen von Salamanca und Zamora (Abb. 227) hat die Kuppel außen die südlich der Pyrenäen sehr seltene Form einer Pyramide, die an den Ecken durch gleichfalls pyramidale Türmchen statisch gesichert wird (Abb. 641). Die Pultdächer sind durch Terrassen ersetzt.

Abb. 646. Batalha, Santa Maria. Kapelle und Grab des Stifters.

Die alte Feindschaft zwischen Spanien und Portugal entzündete sich von neuem heftig beim Tode Ferdinands I. (1367—1383). Statt Beatrix, die Tochter des verstorbenen Monarchen, die Johann I. von Kastilien geheiratet hatte, als Königin anzuerkennen, riefen die in Coimbra vereinigten Cortes einen Bastardsohn Ferdinands, damals Großmeister des militärischen Ordens von San Benito d'Aviz, unter dem Namen Johann I., auf den Thron. Ein blutiger Krieg war die Folge. Die Spanier verloren nacheinander die Schlachten von Atoleiros und Transcoro und erlitten am 14. August 1385 eine entscheidende Niederlage auf der Hochebene von Aljubarrota. Die Schlacht begann nördlich an einem Ort, der den Namen Batalha erhielt.

Abb. 647. Batalha, Santa Maria. Gesamtansicht der Kirche und des königlichen Kreuzgangs.

Die Abteikirche von Santa Maria da Victoria (Abb. 644 und 645), die das erste Gefecht verewigt, ist auf Grund und Boden errichtet, den Johann I. zuerst selbst für sich wählte, dann aber im Jahr

1388 den Dominikanern überließ. Ebenso ungeheuer groß wie die Kathedralen von Paris, Toledo (S. 147, Abb. 289) und Köln (120 m lang, 32,50 m breit, 32 m lichte Höhe), fast an die Ausdehnung der Kathedralen von Mailand und York heranreichend, zeigt der Grundriß der Santa Maria wieder Anklänge an das Zisterzienser T, ein Schiff, zwei breite Seitenschiffe, ein schmales und wenig vorspringendes Querschiff, eine Apsis und vier halbrunde Apsidiolen (Abb. 645). Im Innern sind die Spitzbogengewölbe mit Gurtbogen und Diagonalrippen zu beachten, am Äußeren die Strebebogen, die durchbrochen von einem großen Vierpaß an die Dachtraufe ansetzen, dann das Kranzgesims, die mit Vierpässen verzierte Brüstung und der Dachfirst aus Lilien. Diese Balustraden verdecken das flache Dach der Kirche (Abb. 644 und 647).

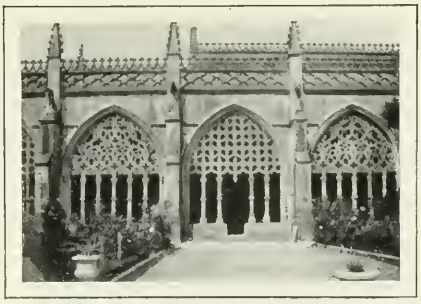

Abb. 648. Batalha, Santa Maria. Königlicher Kreuzgang.

Die Grabkapelle Johanns I., Kapelle des Stifters genannt (Abb. 646), war seit dem Jahr 1434 fertig. Sie ist nach dem Vorbild der Kirche von Thomar gebaut mit dem Unterschied, daß sie quadratisch ist (19,80 m Seitenlänge), und entspricht den drei ersten Jochen des rechten Seitenschiffs. In der Mitte steigt ein achteckiger, überragender Kapellenraum empor. Eine Sternkuppel, ähnlich denen der Cruceros von Burgos und Saragossa (Abb. 288 und 297), überwölbt sie, während ein Kranz von acht trapezoiden Kreuzgewölben sie umfängt, deren Langseiten entweder auf einer der Mauern oder auf einer Ecktrompe aufsetzen. Die Arbeit ist sehr fein im Detail durchgeführt. Die Arkaden des Mittelraums bestehen aus überhöhten Spitzbogen, die mit einer Zackenspitze umrändert sind. Farb-

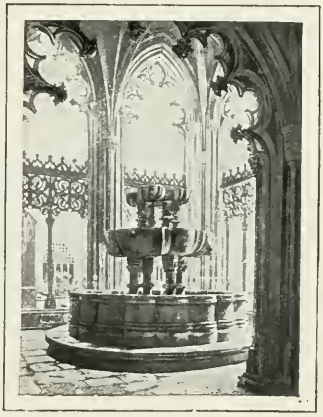

Abb. 649. Batalha, Santa Maria. Brunnenhaus des Kreuzgangs.

spuren kommen allenthalben zum Vorschein. — Der königliche Kreuzgang (Abb. 647—649), der in seiner Anlage den von Alcobaça wiederholt (Abb. 638), nimmt in seinem Grundriß die ganze Länge des Schiffs auf der Epistelseite ein. Das untere Stockwerk wie das Brunnenhaus von ganz ungewohnter Pracht scheinen einige Jahre später zu sein als die Kirche. Dasselbe gilt für den Kapitelsaal, den kühnsten Bau Spaniens und Portugals. Nach zwei erfolglosen Versuchen gelang es dem Baumeister über den Mauern ein quadratisches Gewölbe von 28 m Seitenlänge zu spannen ohne Zwischenstützen. Zu diesem Zweck überwölbte er die Ecken mit Trompen, setzte auf das so geschaffene Achteck eine Sternkuppel und verstärkte das Ganze durch vorspringende Rippen und Nebenrippen.

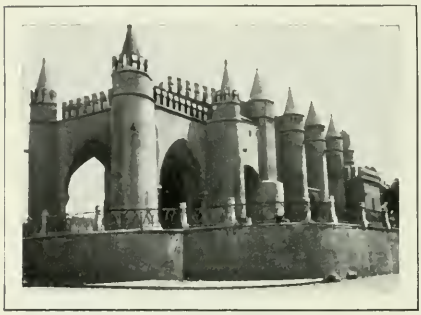

Abb. 650. Evora, Ermida de São Braz.

Obwohl die „Unvollendeten Kapellen" erst unter der Regierung Eduards (Duarte; 1433—1438) in der Achse des Chorhaupts begonnen wurden, waren sie doch im ursprünglichen Plan vorgesehen (Abb. 645 und 666). Zweifellos um sie inniger mit der Kirche zu verbinden, hat sogar der Architekt die Apsiden, Umgänge und Kapellenkränze der Abteikirche von Alcobaça und der großen gotischen Kathedralen Spaniens durch das Zisterzienser T ersetzt. Das Projekt sah einen achteckigen Grabraum mit einer Kuppel von 30 m Durchmesser und zwei Etagen seitlicher Kapellen vor, die den Seitenschiffen entsprachen. Da der Bau um 1520 unterbrochen wurde, ist ihnen der Name Capellas imperfeitas geblieben (S. 343 u. 344). In ihren Grundzügen gehört die Abteikirche von Batalha der französisch-gotischen Gruppe aus

Abb. 651. Bragança, Antiga Casa do Senado.

dem Ende des 13. und dem Anfang des 14. Jahrhunderts an, wie die Kathedralen von Amiens und Reims, Saint-Urbain von Troyes, vor allem die auf der Altardecke von Narbonne (Louvre) dargestellte Kirche. Einige geringe Einzelheiten weisen nach England. Wiederum nähert sich, wie gesagt, der Grundriß sehr stark dem ursprünglichen Zisterziensergrundriß, etwa der Kathedrale von Evora. Abweichend von den früheren Bauwerken ist der Gesamtgrundriß in Form eines Schlüssels, die Anordnung der angebauten Kapellen und der Ersatz der geneigten Dächer durch flache.

Abb. 652. Vianna do Castello, Wappengeschmücktes Haus.

Santa Maria wurde lange für das Werk eines englischen Architekten namens Hacket gehalten. Nun ist es wohl klar, daß ein aus dem Norden kommender Baumeister nie flache Dächer angelegt hätte und daß er auch nie auf die rein orientalischen Trompensternkuppeln verfallen wäre. Andrerseits hätte er zu Anfang des 15. Jahrhunderts die Teilungen und Unterteilungen der Gewölbe vervielfacht. In Wirklichkeit war der erste Architekt Batalhas ein Portugiese namens Affonso Domingues, und der zweite, Meister Huguet, war Franzose, wenn man nach seinem sehr deutlich geschriebenen Namen in den königl. Archiven von Torre do Tombo in Lissabon geht. Dieser Name Huguet wurde ein erstes Mal umgeändert in Aquete von Soares da Silva (Memoiren Johanns I.). Dann kam Murphy, der berühmte Historiker Batalhas (1789 bis 1790), der in Aquete einen schlecht abgeschriebenen englischen Namen und zwar Hacket zu erkennen glaubte. Dies gab den Anlaß zu einem Mißverständnis, bei dem man um so lieber verharrte, als die Königin Dona Philippa von Lancaster, während

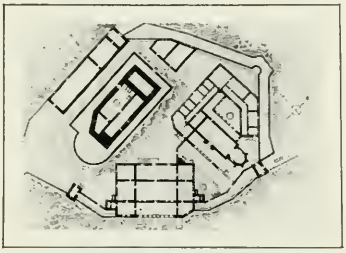

Abb. 653. Leiria, Schloß des Königs Dionys. (Aufnahme von E. Korrodi.)

Abb. 654.
Leiria, Schloß des Königs Dionys.
(Wiederherstellung von E. Korrodi.)

deren Lebenszeit die Arbeiten unternommen wurden, eine Enkelin Eduards III. von England war. Nachdem diese Hypothese fiel, stellte man die Behauptung auf, die Abteikirche sei eine Nachahmung der Kathedrale von Burgos (Abb. 286). Diesem widerspricht nicht allein die Ausbildung beider Chorhäupter, vor allem ist auch die Capilla del Condestable, vergleicht man sie mit den Unvollendeten Kapellen, mit großer Mühe dem Umgang aufgepfropft (S. 227) und erst im Jahr 1487 projektiert, als die Grundmauern der Unvollendeten Kapellen schon mehr als vierzig Jahre standen.

Obwohl die Kathedralen von Evora (Abb. 641) und von Palma (Abb. 302) flache Dächer haben oder hatten, wurden solche doch erst ganz offen ausgebildet in den französischen Kirchen Zyperns. In St. Jakob und in der Nikolas-Kathedrale von Famagusta, in der Hagia Sophia von Nikosia sind nicht allein die flache Bedachung, die großen Horizontalgliederungen der Fassade, sondern

Abb. 655.
Evora, Kathedrale. Statuen der Vorhalle (Abb. 640).

Abb. 656.
Alcobaça, Santa Maria.
Grab der Königin Beatrix.

auch Strebebogen, Fenster, Querschnitt, Erleuchtung der Kopfseiten des Schiffs und der Seitenschiffe mit den Anordnungen der Santa Maria da Victoria identisch. Es scheint gewagt, aus diesen Ähnlichkeiten auf eine Nachahmung zu schließen. Und doch waren die Beziehungen zwischen Portugal und Zypern zu dieser Zeit derart, daß die Krone von Lusignan dem Sohn Johanns I., dem Infanten Dom Henriques angeboten wurde, dessen Grab sich gerade in der Grabkapelle Batalhas befindet. Möglich, daß Huguet jenen Gesellschaften von Freimaurern angehörte, die von Königreich zu Königreich wanderten und ihre Dienste anboten, daß er seine Kunst auf den Ostinseln des Mittelmeers, vielleicht auf Zypern, ausgeübt hat, und daß gerade deswegen die Wahl Johanns I. auf ihn fiel. Die zwischen der Kirche von Thomar und der Grabkapelle von Batalha aufgedeckten Übereinstimmungen lassen sich ebenfalls erklären. Vor der Thronbesteigung war Johann I. Meister des Ordens von Aviz, der zu dem Christusorden in enger Beziehung stand. Dieser Christusorden hatte die Güter der Tempelherren geerbt und die aktiven Mitglieder des aufgelösten Ordens aufgenommen. Es wäre also denkbar, daß Johann I. bei der Unterzeichnung der Schenkungsurkunde an die Dominikaner diesen vorgeschrieben hätte, in einem Anbau der Santa Maria die Hauptzüge der Kirche von Thomar wieder in Erinnerung zu bringen und demgemäß also eine der Kubbet es-Sachra (S. 327) nachgebildete Anlage. Dabei käme nur der Grundriß (Abb. 645) in Frage, der so in seinen Linien eine Anleihe beim Islam bezeugen

Abb. 657. Alcobaça, Santa Maria. Grab der Ignez de Castro.

Abb. 658.
Alcobaça, Ignez de Castro (Abb. 657).

würde. Er würde den auf der Puerta Judiciaria der Alhambra gravierten, symbolischen Schlüssel wiederholen (S. 212). Der Ring ist durch die Unvollkommenen Kapellen dargestellt, das Schlüsselrohr durch die Kirche, der Schlüsselbart durch die Kapelle des Stifters. Philipp II. wollte zur Erfüllung eines vor Saint-Quentin getanen Gelübdes in dem Grundriß des Escorial den Rost des heiligen Laurentius darstellen. Könnte nicht auf dem Schlachtfeld von Aljubarrota Johann I., den eine ununterbrochene Überlieferung mit den orientalischen Mysterien des Templerordens vertraut gemacht hatte, einen ähnlichen geheimen Entschluß gefaßt haben?

Abb. 659. Belem, Santa Maria. Haupttür.

Vergleicht man die Bogenfüllungen des Kreuzgangs (Abb. 647 bis 649) mit denen des Kreuzgangs der Kathedrale von Segovia (S. 223, Abb. 438), so überrascht ihre Ähnlichkeit. Vielleicht sind beide mudejare Ausdeutungen der Muscharabies (sehr dichte Holzgitter vor den Fenstern)? Der Orient könnte wohl das Vorbild geliefert haben, denn, wenn auch die Miradores in Spanien die muselmanischen Gitter ersetzten, so erhielten sich doch wirkliche Muscharabies in Portugal (mudejare Architektur, S. 348).

Abb. 660. Beiem, Santa Maria. Seitliche Tür.

Einige andere beachtenswerte Kirchen können entweder dem romanischen Übergangsstil oder der Gotik angegliedert werden. Dies sind: in Santarém die Kirchen São João do Alporão (heute archäologisches Museum), Santa Maria de Marvilla (im Jahr 1244), São Francisco (13. Jahrhundert) mit einem bemerkenswerten Kreuzgang und die Kirche des Klosters Graça (Blütezeit der Gotik, Verkleidung mit Fayenceplatten aus dem 18. Jahrhundert); in Thomar der

Kreuzgang des Cemiterio, um 1430 von dem Infanten Dom Henriques erbaut (Abb. 632); in Leiria in dem nordöstlichen Teil der Festung die Palastkapelle (14. Jahrhundert) ganz in der Nähe des Schlosses (Abb. 653); in Porto São Francisco (1383 bis 1410); in Guimarães Nossa Senhora da Oliveira, ein Bau des Juan Garcia von Toledo (14. und 15. Jahrhundert); in Funchal (Hauptstadt von Madeira), die einige Jahre nach der Entdeckung der Insel (im Jahr 1419) erbaute Kathedrale; in Evora die Ermida de São Braz (Abb. 650), die als Wallfahrtsort nach einer Pestepidemie errichtet wurde (im Jahr 1482), und die Kapelle der Ordensmönche von Loios (S. João Evangelista) oder von S. Eloy (1485—1491).

Abb. 661. Belem, Santa Maria. Schiff.

Die Kathedrale von Vizeu ruht teilweise auf einem die Stadt beherrschenden Plateau, teilweise auf ungeheuren granitnen Stützmauern. Der in seinem Äußern oft umgearbeitete Bau geht in seiner Gesamtheit auf das Jahr 1513 zurück. Das mit einem Spitzbogengewölbe überdeckte Schiff ist niedrig und dunkel. Sehr beachtenswert aber ist, wie die Gurtbogen als ungeheuer dicke Taue, die Schnittlinien der verschiedenen Flächen als geknotete Kordeln dargestellt sind. Meines Wissens der erste Bau, der jene dem Seewesen angehörige Dekorationsmotive bringt, die später allgemein verwandt werden, um an die Heldentaten der portugiesischen Flotte unter dem berühmten Sohn Johanns I., dem Infanten Dom Henriquez, zu erinnern. — Die noch erhaltenen Profanbauten romanischer und gotischer Zeit im Norden Portugals

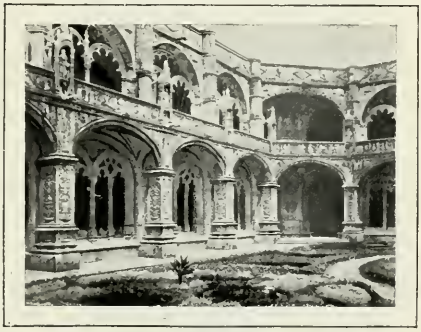

Abb. 662. Belem, Santa Maria. Großer Kreuzgang.

haben keine ausgesprochenen Merkmale. Sie gleichen denen, die im Süden Frankreichs aufgeführt wurden. So die Antiga Casa do Senado in Bragança aus dem 13. Jahrhundert (Abb. 651), einige hübsche Häuser aus Vianna do Castello (Abb. 652), und der Paço do Concelho (Rathaus) derselben Stadt (Ende des 15. Jahrhunderts, spätere Ausbauten). Wenn man den Berichten Glauben schenkt, stand auch die mudejare Architektur dort in Blüte. Außerdem ist noch Alemtejo, wo die Mohammedaner sich länger als in den nördlichen Provinzen aufhielten, reich an Bauten eines Mischstils, in der Mehrzahl dem 16. Jahrhundert angehörend (S. 348).

Abb. 663.
Thomar, Convento de Christo
Tür der Kapelle.

Abb. 664. Thomar,
Kreuzgang des Diogo da Gama
(Cemiterio, Abb. 632).

Besser als das Herz Spaniens würde Portugal den Namen „Kastilien" verdienen. Es ist tatsächlich mit Schlössern übersät, die bald zur Verteidigung der den Mauren abgenommenen Gebiete, zur Abwehr ihrer erneuten Angriffe, bald zum Grenzschutz gegen Spanien errichtet sind. Die ersten liegen im Norden. Dann kommt die Gruppe der Festungen der Tempelherren, die den Tajo schützen. Zu allerletzt entstanden die südlichen Festungen. Die gegen Spanien aufgeführten Festungswerke entsprechen dem Lauf der vier Flüsse — Duero, Mondego, Tajo und Guadiana —, die Portugal mit jenem Königreich verbinden. Allgemein gleichen die portugiesischen den spanischen Festungen. Manchmal ist die Umwallung aber auch doppelt und rund, der Donjon oder der Turm der Huldigung (Menagen auf portugiesisch) schließt den zwischen den beiden Wällen enthaltenen Wachgang ab und seine

Zinnen, anstatt über den Breitseiten zu erscheinen, krönen die Ecken und lassen den Fuß der vorspringenden Teile bestreichen. So Montalegre. In Leiria im Norden, in Elvas, in Evoramonte im Süden haben die Ingenieure zuckerhutförmige Stellungen von so ungeheuerer Steilheit befestigt, daß sie das Land auf 50 oder 60 km Umkreis beherrschen.

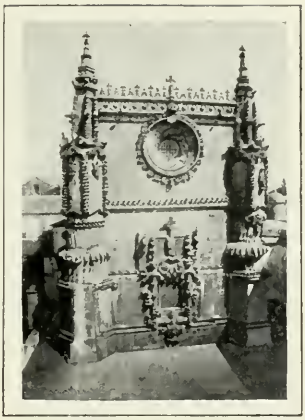

Abb. 665. Thomar, Convento de Christo. Fensterrose und Fenster.

Das Gebiet von Leiria wurde den Mauren um 1130 entrissen und im Jahr 1148 endgültig besetzt. Kaum war Affonso Henriques im Besitz einer strategisch wichtigen Lage, als er deren Befestigung eifrig betrieb. Neben der Zitadelle umwallte er die im Entstehen begriffene Stadt. Außer einer kleinen Lücke gegen den Liz, der zu ihren Füßen fließt, ist die alte Mauer fast erhalten und von der Stadt steht noch die bereits erwähnte romanische Kirche (S. 335). Dionys und seine Gemahlin Isabella von Aragonien (die heilige Isabella) machten Leiria zu ihrem Lieblingssitz. Der Huldigungsturm und die Ruinen der Zitadelle, deren letztes Bollwerk er ist, stammen aus der Zeit dieses Monarchen. Johann I. (1383—1433) aber, der Gründer Batalhas, erbaute das Schloß,

Abb. 666. Batalha, Unvollendete Kapellen. Tür.

Abb. 667. Lissabon, Nossa Senhora da Conceição Velha.

Abb. 668.
Thomar, São João Baptista.

die Palastkapelle und die sie umschließenden Festungswerke (Abb. 653 und 654).

Der Donjon ist auf dem höchsten Punkt errichtet. Er ist rechteckig und nimmt die Nordseite der Zitadelle ein, welche wieder von einer Vormauer umschlossen ist, die eine steil abfallende Böschung bekrönt. Die dritte Umwallung oder Schloßumwallung bildet ein unregelmäßiges Sechseck, das im Osten, Süden und Westen von fünf sehr mächtigen, rechteckigen Türmen verteidigt wird. Von dem in der Mitte der Südfront gelegenen Turm geht eine vierte Umwallung aus, die sich an die Türme der Ost- und Südostfronten anlehnt. Im Osten jener vierten Umwallung baut sich endlich die Mauer auf, die das Werk des Dom Affonso Henriques zu sein scheint. Sie ist mit Türmen besetzt und hat eine besondere Vormauer. Auf den Süd-, Südost- und Ostfronten enthalten die Kurtinen noch einen zinnengekrönten Wachgang und eine kasemattierte Galerie, die zur Verbindung der verschiedenen Türme bestimmt waren. Der dreieckige Waffenplatz liegt zu Füßen der Zitadelle. Auf einer Langseite im Südosten ist er durch den Palast begrenzt, dessen oberes Stockwerk der Monarch bewohnte. Von hier führte eine Freitreppe auf den Platz (vergl. Abb. 651, 712, 737). Ersteigen mit Sturmleitern und Gefährdung durch Wurfgeschosse war hier nicht zu befürchten. Die nach Südosten gelegenen königlichen Gemächer erhielten Licht von einer durchlaufenden Galerie leichter Bogenstellungen, von wo aus man Stadt und Land überblickte. Gleiches zeigen die an das Schloß angelehnten und mit ihm verbundenen Türme in ihrem oberen Teil. Dagegen hat das Stockwerk unter den königlichen Gemächern nur enge Fenster

Abb. 669. Evora, Haus des Garcia de Resende.

und das Erdgeschoß wird nur von einem inneren Hof erleuchtet.

Abb. 670. Vianna do Castello, Palast der Vicomtes de Carreira.

Die Portugiesen waren stets ausgezeichnete Ingenieure. Dies bezeugen einige hervorragende Leistungen wie die Brücke mit Spitzbogen von Batalha und die ungeheueren Aquädukte da Amoreira von Elvas und da Prata von Evora (16. Jahrh.).

Die Zisterzienserkunst, die sich in Portugal äußerst lange hielt, begünstigte eine Entwicklung der Plastik nicht. Man merkt dies an den Statuen, die der Vorhalle der Kathedrale von Evora (Abb. 655) und einigen seltenen skulptierten Kirchenportalen angehören.

Grabmale sind die ersten wirklich guten und ernsthaften Leistungen. Das Kloster von Santa Clara von Coimbra bewahrt gut erhalten das Grab der Santa Isabel (Gemahlin des Dionys), zu Lebzeiten der Königin ausgeführt. Das Kloster von Alcobaça besitzt drei: das der im Jahr 1304 verstorbenen Königin Beatrix, Gemahlin Alfons' III. (1245—1279; Abb. 656), das Peters I. (1357 bis 1367) und das der Dona Ignez de Castro (gest. 1355). Kein anderes Werk der portugiesischen Bildhauerkunst dieser Zeit läßt sich mit der Liegefigur der Ignez und den knienden Engelgestalten vergleichen, die die unglückliche Prinzessin umgeben (Abb. 657 und 658).

Abb. 671. Turm von Belem.

In Batalha ruhen Johann I. (gest. 1434) und Philippa von Lancaster (gest. 1416), die Stifter des Klosters, Seite an Seite auf einem antik geformten Sarkophag, den acht Löwen tragen (Abb. 646). Die in die Mauer eingelassenen Grabsteine der Infanten — Dom Fernando, Dom João, Dom Henriques (Hein-

Abb. 672. Coimbra, Sé Velha. Fayenceverkleidungen.

rich der Seefahrer, Herzog von Vizeu, Großmeister des Christusordens, vergl. Abb. 682 und 685) und Dom Pedro — haben arg gelitten oder sind stark restauriert. Dagegen ist der schöne Sarkophag Eduards von Menezes mit gutem Recht ein bewundertes Stück des Museums von Santarém.

Manuelinische Periode. Mit dem Tode Johanns II. (1481 bis 1495) und des Infanten Dom Affonso (im Jahr 1491), der letzten des Herrschergeschlechts von Aviz, wurde der Thron frei. Dom Manoel, Herzog von Vizeu, Großmeister des Christusordens, erhielt ihn. Zu dieser Zeit hatte Portugal, zum Teil noch unter Heinrich dem Seefahrer (1394—1460), Madeira (im Jahr 1419), die Azoren (im Jahr 1432), Guinea (im Jahr 1483), Angola und Benguela (im Jahr 1486) erobert. Seit dem Jahr 1501 ist es im Besitz Brasiliens und von 1509—1513 verfolgte es in Indien und Afrika seinen glorreichen Ruhmeslauf. Während dieser Zeit des Aufstiegs und des Überflusses entwickelte sich ein eigenartig verwickelter, aber charakteristisch nationaler Stil: der manuelinische (arte manoelina, sprich manuelina).

Abb. 673. Cintra, Palast, 1507 (Nach einer Zeichnung des Duarte de Armas).

Was ist nicht alles über den Ursprung des manuelinischen Stils schon gesagt worden! Man hat ihm mit großen Phrasen beikommen und ihn aus Indien ableiten wollen. Die Wahrheit erscheint viel einfacher. Der manuelinische Stil ist eine krankhafte Vergrößerung der gotischen, mudejaren und plateresken Stile des letzten Drittels des 15. Jahrhunderts, durch allzu schnelles Zuströmen des Goldes hochgejagt. Vergleiche dazu Guadalajara — Palast der Herzöge del

Infantado (Abb. 336), — Barcelona — innere Tür und die Fenster der Audiencia (Abb. 368), — Toledo — Tür und Bogenstellungen des Kreuzgangs von San Juan de los Reyes (Abb. 301), Tür des Kreuzgangs der Kathedrale (Abb. 291), — Valladolid — San Pablo (Abb. 434) und Kollegium San Gregorio (S. 230, Abb. 456), — Salamanca — Universität (Abb. 451 und 452) und Casa de las Conchas (Abb. 449 und 450). Er ist auch wie eine Dankeskundgebung gegen die Christusritter, jene kühnen Seefahrer, deren Attribute und Segelwerk auf den Bauten wiederkehren.

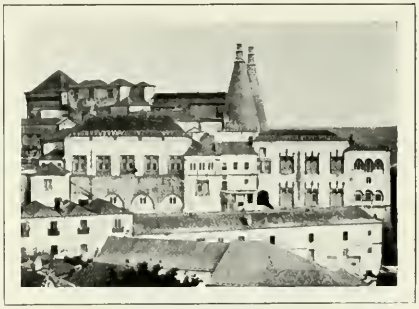

Abb. 674. Cintra, Palast (Heutiger Zustand).

Die Pläne des Hieronymus-Klosters (Convento dos Jeronymos) von Belem, des berühmtesten manuelinischen Baus, sollen von einem Architekten namens Boutaca entworfen und die Bauhütte im Jahr 1500 aufgetan sein. In Wirklichkeit wurden die Arbeiten siebzehn Jahre später aufgenommen, die Oberleitung in die Hände des Architekten João de Castilho (Johann von Kastilien) und des Bildhauers Nicolau Chatranez o Francez (Nicolas Chatranais der Franzose) gelegt.

Abb. 675. Evora, São Francisco. Vorhalle.

Der Grundriß der Santa Maria von Belem setzt sich zusammen aus einem Schiff mit Seitenschiffen (92 m lang, 22,90 m breit,

25 m hoch) einem wenig vorspringenden Querschiff (29 m lang, 19 m breit) und einer einzigen, im 16. Jahrhundert neu gebauten Apsis. Die Tribüne oder Coro alto, die dem Kapitel vorbehalten ist, entspricht dem ersten Joch des Schiffs und befindet sich über der achsial gelegenen Kirchentür (Abb. 659). In der nach dem Tajo gelegenen Fassade (Abb. 660) öffnen sich das Hauptportal mit einem Fenster darüber, zwei ungeheure Fensteröffnungen, die das Portal begleiten und eine Fensterrose, welche das Querschiff der Epistelseite erleuchtet. Von den Grundmauern bis zur obersten Spitze ist das Portal mit Fialen, Kragsteinen,

Abb. 676. Evora, São João Evangelista (Loios). Tür des Kreuzgangs.

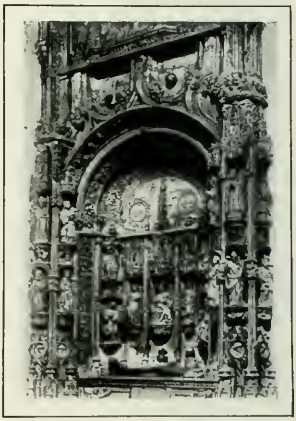

Abb. 677. Coimbra, Santa Cruz. Grab Alfons' I.

Baldachinen und Statuen überladen. Wie in der Abteikirche von Alcobaça haben die drei Schiffe gleiche Höhe und sind unter ein Dach gebracht. Die vielverzweigten Netzgewölbe mit Füllungen ruhen auf achteckigen Pfeilern des Hauptschiffs und kreuzförmigen Pfeilern des Querschiffs — etwas zu schmächtig für ihre Höhe —, die mit der gleichen, übermäßigen Pracht wie das Hauptportal überschüttet sind (Abb. 661). Dagegen sind Gurtbogen, Rippen, weniger wichtige Grate, Bogen der Türen und Fenster einfach in runder oder elliptischer Bogenform entworfen. Der gewölbte Kreuzgang mit zwei Stockwerken, das Meisterwerk João de Castilhos (Abb. 662), und der Kapitelsaal, dessen Gewölbe auf einer zentralen Säule in Balusterform ruhen, sind fein auf die Kirche abgestimmt.

Als das Mauerwerk des Klosters von Belem aus der Erde

wuchs, wurde das königliche Pantheon von Santa Cruz in Coimbra niedergerissen und der heutige Bau begonnen. Er wurde im Jahr 1521 von den Architekten und Bildhauern Belems fertiggestellt. Die Kirche besteht aus Schiff, Chor und Apsis. Sie hat große Ähnlichkeit mit spanischen Kapellen aus dem Ende des 16. Jahrhunderts — etwa der Capilla del Obispo in Madrid (S. 225) — und zeigt in der Innenausstattung ihrer Fenster jene Eselsrückenbogen und jene gebrochenen Bogen, die in einer früheren Zeit von Salamanca bis nach Toulouse nachzuweisen waren (S. 226—236).

Als die Nachfolger der Templer die Klosterkirche von Thomar

Abb. 678. Abrantes, Grab des Dom João de Almeida.

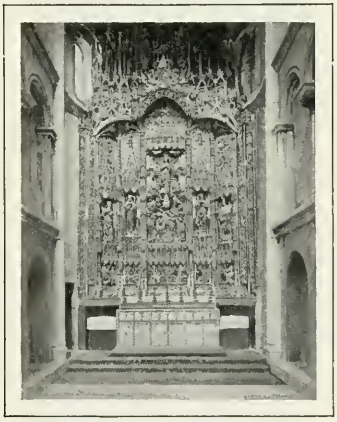

Abb. 679. Coimbra, Sé Velha. Retabel des Hochaltars.

vergrößern wollten, wandten auch sie sich an João de Castilho und Nicolas Chatranais. So ist das äußere Portal (Abb. 663) eine verkleinerte Wiedergabe des Portals von Belem geworden, während das Schiff dasjenige von Santa Cruz wiederholt, das Grab des Diogo da Gama (Abb. 664) in dem Kreuzgang des Cemiterio (Abb. 632) gotisch ist. Thomar unterscheidet sich von den vorigen Bauwerken durch die Fensterrose, welche der Tribüne Licht spendet und das berühmte Fenster des Kapitelsaals darunter (Abb. 665). Diese beiden um das Jahr 1450 nach den Zeichnungen des Ayres do Quintal ausgeführten Fensteröffnungen übertreffen in ihrer Verwickeltheit alle bekannten manuelinischen Motive. Das Fenster wurde so bewundert, daß man es im Jahr 1550 in Cintra nachbildete.

Die „Unvollendeten Kapellen" Batalhas (Abb. 666), ein halbes

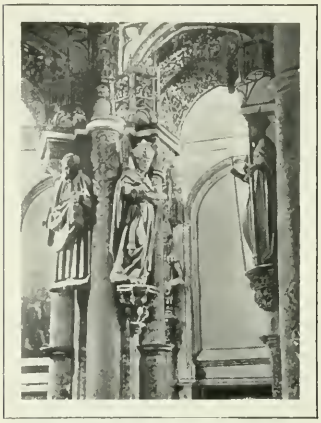

Abb. 680. Thomar, Convento de Christo. Statuen des Sanktuariums (Siehe Abb. 639).

Jahrhundert später als das Schiff begonnen (S. 330 und 331), gehören der ausgehenden Gotik an. Nur die im 16. Jahrhundert vollendete, in der Achse gelegene Tür macht eine Ausnahme, da sie die Verschlingungen konkaver und konvexer Rundungen des manuelinischen Stils übernimmt, die bei der Audiencia von Barcelona (Abb. 308) erwähnt wurden.

Im manuelinischen Geschmack Belems sind die Tür der Nossa Senhora da Conceição Velha von Lissabon (Abb. 667) und die des Asyls der Madre de Deus derselben Hauptstadt gehalten, das im Jahr 1509 von Leonore, der Witwe Johanns II., gegründet wurde; im manuelinischen Geschmack Thomars wurden das Portal von São João Baptista dieser Stadt (Abb. 668), die Tür und die Fenster der Universitätskapelle und die Tür des historischen Hauses der Maria Tellez in Coimbra ausgeführt; im manuelinischen Geschmack Batalhas errichtete man die Tür von São Julião von Setúbal, die der Kirche Santa Maria de Marvilla in Santarém und die seltsame Tür der Kirche do Carmo von Evora, die aus Baumzweigen und verschlungenen Bändern, die auf gedrehten Säulen aufsetzen, zusammengesetzt ist.

Abb. 681. Cancionero des Kollegiums der Adligen (Bibliothek des Schlosses Ajuda).

Die allgemeine Vermischung der manuelinischen Stile geht in den gekuppelten Fenstern des Hauses des Garcia de Resende in Evora vor sich (Abb. 669), in einem Palast von Vianna do Castello (Abb. 670), in einem entzückenden Fenster der Casa dos Coimbras in Braga, in der Fassade der Casa de Sub-Ripas in Coimbra, in einem gekuppelten Fenster in Portalegre usw. Der Turm von Belem, nach einem dem Garcia de Resende zugeschriebenen Entwurf errichtet und im Jahr 1520 unter der

Regierung Emanuels I. vollendet, ist das einzige Befestigungswerk, das manuelinischen Schmuck aufweist (Abb. 671). Die Fenster, Warten, Zinnen und Brüstungen in Schildform mit dem Schmuck des roten Kreuzes mit weißem Innenkreuz des Christusordens, auf der Flußseite ein bedeckter Balkon sind ausnehmend geschmackvoll.

Das schönste Bauwerk, in dem ferne Erinnerungen an die mohammedanische Besetzung noch anklingen, ist der Palast von Cintra (28 km von Lissabon), der um das Ende des 14. Jahrhunderts von Johann I. angefangen und zu Anfang des 16. Jahrhunderts unter der Regierung Emanuels I. fertiggestellt wurde (Abb. 673 und 674).

Abb. 682. Nuno Gonçalves, Heinrich der Seefahrer (Paris, Nationalbibliothek).

Zwei Räume des ersten Stockwerks mit ungeheueren Proportionen — die Sala das Pêgas und die Sala Grande oder dos Cysnes — zeichnen sich durch ihre herrlichen Holzdecken aus. Auf der ersten sind Elstern (Pêgas) dargestellt, die eine Rose und den Wahlspruch Johanns I. Por bene (für das Gute) im

Abb. 683. Estevão Gonçaloes, Anbetung der Hirten.

Abb. 684. Estevão Gonçaloes, Pfingsten.

(Missal der Akademie der Wissenschaften zu Lissabon.)

Schnabel halten. Die Sala dos Cysnes trägt ein Gewölbe in der Form eines Schiffskörpers, das in achteckige Kassetten eingeteilt ist, auf deren Grund Schwäne gemalt sind. Hängezapfen füllen die zwischen den Kassetten ausgesparten, quadratischen Zwischenräume. Rahmen und Kranzgesims auf weißem Grund sind mit blauem und rotem Laubwerk, das mit Gold aufgehöht ist, reich verziert. Im zweiten Stockwerk befindet sich die Sala das Armas (der Wappen), etwas jüngeren Datums als die beiden anderen Säle (ungefähr 1520). Sie ist quadratisch, aber über

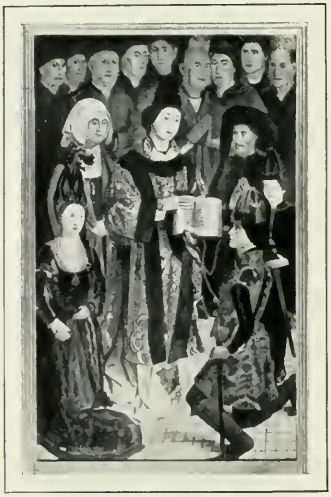

Abb. 685. Nuno Gonçalves, Triptychon von São Vicente (Mittelfüllung).

Abb. 686. Nuno Gonçalves, Triptychon von São Vicente (Flügel).

(Lissabon, Erzbischöflicher Palast.)

den Ecken eingespannte Trompen ermöglichen es, sie mit einer gezimmerten Pyramidenkuppel zu decken. Auf die Felder sind die königlichen Wappen und die der Infanten gemalt. Rings um den Saal tragen Hirsche über dem Kranzgesims die Wappenschilder der zweiundsiebzig adeligen Familien Portugals.

Das Orientalische der Decken von Cintra verschwindet unter italienischen Ornamenten und Profilen. Dagegen macht sich muselmanischer Einfluß vorherrschend geltend in dem Überhalbkreisbogen der Zwillingsfenster, in ihren feinen Säulchen, ihren Kapitellen und weiter noch in dem Kalkbewurf der Sala dos Cysnes. Den ganzen dekorativen Reichtum des Palastes machen die Azulejos aus. Diejenigen, die auf das 14. Jahrhundert

zurückgehen, sind kunstvoll ausgeschnitten und bilden richtige Marketeriearbeiten. Andere wieder, jüngeren Datums, bewahren die geometrischen Muster, gehören aber der von den Spaniern Cuerda seca benannten Gruppe an (S. 284). Eine dritte Kategorie, vielleicht die seltsamste, begreift die Verkleidung des kleinen Saals das Sereias (Sirenen). Die Platten haben auf weißem Grund grüne Weinblätter und violette, winklig gebrochene Bandornamente in erhabener Arbeit. Der verzierte Rahmen der geometrischen Muster ist blau, weiß und grün mit schwarzen Masern. Ferner ist noch die hohe Wandverkleidung (etwa 3 m) der Sala dos Cysnes anzuführen, die aus weißen und grünen Platten zusammengestellt ist und von einem grünen Fries abgeschlossen wird. Die ungeheueren konischen Aufbauten, die den Palast überragen, waren mit Fayencen belegt. Sie gehören wie in Alcobaça zu den Küchen der alten Bauteile (S. 326).

Abb. 687. Grão Vasco, Petrus (Vizeu, Kathedrale).

Die Fayenceverkleidungen der alten Kathedrale von Coimbra konnten sich mit denen von Cintra messen (Abb. 672), doch sind sie teilweise zerstört worden.

Die ältesten Azulejos wurden von Mauren hergestellt. Einige kamen von Valencia und Sevilla. Bald besaß auch Portugal berühmte Werkstätten. Lissabon zählte allein dreizehn. Der Schwanensaal wurde den Belemer Werkstätten von Emanuel in Auftrag gegeben. Endlich hatten die Novizen des Ordens von São Thiago in Pamella berühmte Brennöfen eingerichtet.

Die mudejaren Bauwerke sind, vom Cintra-Palast abgesehen, fast

Abb. 688. Fons Vitae (Porto, Misericordia).

alle in Evora (Alemtejo) beisammen. Der zerfallene Palast Emanuels I. hat gedoppelte Fenster unter Überhalbkreisbogen, die in ihren inneren Bogenrundungen mit Wulsten bald aus Stein, bald aus Backstein verziert und über ihren Gewölberücken durch einen Giebel in sehr spitz zulaufendem Eselsrückenbogen zusammengenommen sind. Schmächtige Säulchen, verzierte Kapitelle vervollständigen das Ganze. Eine Tür des Klosters von Loios (Abb. 676) und die kleine, bedeckte, unter dem Namen Portas de Moura bekannte Terrasse, die aus gleicher Zeit wie der Palast sind, weisen die gleiche Dekoration auf. Auch die Vorhalle von São Francisco (um 1500), in der sich Rundbogen mit spitzen Hufeisenbogen und Überhalbkreisbogen verbrüdern, sei erwähnt (Abb. 675). Gotische und muselmanische Baukunst vermählen sich in Santarém in dem Minarett-Glockenturm von São João do Alporão, in Vianna do Alemtejo in einem gedoppelten Fenster mit Wulst verziertem Bogen, im Schloß von Alvito (zwischen Evora und Beja), im Jahr 1494 auf Befehl Johanns II. in Angriff genommen, und in einem ländlichen Lusthaus, das um dieselbe Zeit für Affonso de Portugal, Erzbischof von Evora, erbaut wurde.

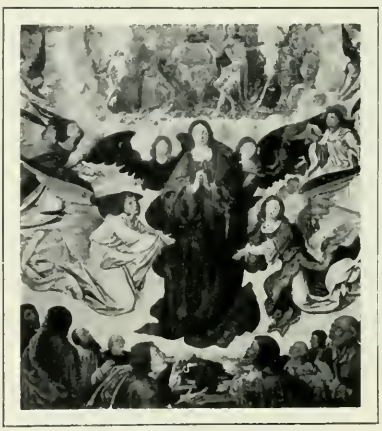

Abb. 689. Krönung der Jungfrau (Coimbra, Museum).

Abb. 690. Kreuzabnahme (Coimbra, Museum).

Der muselmanische Einfluß hielt sich in Portugal weit über das 16. Jahrhundert hinaus. So sind in Guimarães, Braga, Villa Real, Bragança, Porto und in den Städten des Südens Adufas vorhanden, die ganz und gar den Muscharabies von Kairo gleichen.

Endlich hat Elvas, eine der größten Städte der Provinz Alemtejo, mit ihren Patios, freiliegenden, an die Mauern der Hofseite sich anschmiegenden Treppen, flachen Bedachungen und durchweg weißen Häusern ganz das Aussehen einer marokkanischen Stadt.

Trotzdem van Eyck nach Portugal gekommen war (S. 353) und Sansovino sich unter der Regierung Johanns II. lange dort aufgehalten haben soll (S. 363), übten weder Flandern noch Italien während der manuelinischen Epoche allgemeineren Einfluß auf die Entwicklung der Kunst aus. Besonders die Plastik empfand deren Einwirkung kaum. Tatsächlich wurden unter der Oberleitung des João und Diogo de Castilho und des Nicolas Cha-

Abb. 691. Verlöbnis der Jungfrau (Lissabon, Museum).

Abb. 692. Verkündigung (Lissabon, Museum).

tranais die beiden Portale von Belem (Abb. 659 und 660), die Ausschmückung von Santa Cruz in Coimbra und dann vor allem die königlichen Gräber (Abb. 677) Alfons' I. und Sanchos I. (1185—1211) ausgeführt. Andrerseits kann man in derselben Kirche eine Steinkanzel bewundern, die in schönstem französischem Renaissancestil von João de Ruão (Jean de Rouen) geschaffen ist. Dieser Künstler war im Jahr 1522 nach Coimbra gekommen in Begleitung des Jago Longuin (Jacques Longuin) und des Filipo Uduarte (Philippe Odoart oder Édouard), drei berühmte, französische Meister, wie die Chronik des Agostino von Coimbra berichtet.

Es läßt sich annehmen, daß Jean de Rouen und seine Mitarbeiter unter anderen Arbeiten, die ihnen während ihres Aufenthalts in Portugal in Auftrag gegeben wurden, auch die zwei

Retabeln, die in die Mauern des Kreuzgangs von Santa Cruz eingelassen sind, die seitliche, Especiosa genannte Tür der Sé Velha und die Jungfrau des Giebelfelds schufen.

Abb. 693. Maria und die Apostel nach der Auferstehung (Lissabon, Museum).

In französischem Stil sind ferner noch das Grab des Diogo de Pinheiro, des ersten Bischofs von Funchal, der 1525 starb (Santa Maria dos Olivales von Thomar), und die Gräber des Carreiro, des Königs Eduard von Menezes und der Barbosa (Kirche des Klosters Graça in Santarém), während das Grabdenkmal des Dom João de Almeida, dessen Tod in das Jahr 1512 fällt, in auserlesenem manuelinischem Geschmack, der dem besten platereskeu Stil nahe kommt, geschaffen ist (Abb. 678).

In Portugal sind die Retabeln fast überall ersetzt durch Bilder, Baldachine oder Stufenpyramiden, die dazu bestimmt waren, an Festtagen eine Unmenge von Lichtern und oben auf der Spitze die Monstranz zu tragen. Von den erhaltenen ist das Retabel der Sé Velha von Coimbra unstreitig das Beste (Abb. 679). Es wurde von dem gräflichen Bischof Jorge de Almeida bestellt, der den Stuhl von Coimbra von 1481—1543 inne hatte. Es fand sich in den Archiven eine Quittung vom Jahre 1508 im Namen des *Mestre Vlimer framengo ora estante nesta cidada et seu parceiro João Dipri* (Meister Vlimer, der Flame, der augenblicklich in dieser Stadt weilt, und sein Gefährte, Johann von Ypern). Muß daraus geschlossen werden, daß Meister Vlimer und Johann von Ypern die einzigen Schöpfer des Retabels sind? Nach dem Stil zu schließen scheinen sie Seite an Seite mit einem spanischen Meister aus dem Ende des

Abb. 694. Jungfrau mit der Feige (Lissabon, Museum).

15. Jahrhunderts gearbeitet zu haben. Zwei Retabeln des Nicolas Chatranais, eines in San Marco bei Coimbra, das andere in der Kapelle des königlichen Schlosses Castello da Pena, wären noch anzuführen, jedoch mit der Bemerkung, daß alle beide Werke französischer Künstler sind.

Abb. 695. Christovão Figuieredo, Corrêa der Besieger der Mauren (Lissabon, Museum).

Den portugiesischen Retabeln weit überlegen sind die bemalten und vergoldeten Statuen des Sanktuariums von Thomar (Abb. 680). Sie tragen zusammen mit den an den Wänden des Umgangs aufgehängten Bildern und der sehr warmen und abwechslungsreichen Farbigkeit der Architektur dazu bei, dem Bauwerk einen besonders ansprechenden Charakter zu geben. Die Ausschmückung wurde auf Befehl Emanuels I. unternommen.

Plastik und Architektur sind in gleicher Weise an der Ausführung der steinernen Pelurinhos (Prangersäulen) beteiligt, auch ironisch Forca dos Fidalgos genannt. Sie stehen noch heute auf den öffentlichen Plätzen von Thomar, Lissabon, Cintra, Arcos, Val de Vez und anderer Städte oder Flecken und sind trotz ihrer Bestimmung manchmal sehr elegant geformt.

Die Miniaturmalerei wurde frühzeitig gepflegt. Frey Bernardo de Brito erwähnt ein Porträt des Grafen Heinrich von Burgund nach der Natur (1095—1112), welches das Titelblatt einer dem Kloster von Alcobaça gehörigen Bibel zierte. Dieses Stück ist verloren gegangen, die Archive von Torre do Tombo aber besitzen einen Kommentar der Apokalypse von ziemlich roher Arbeit, der „Edgar" unterzeichnet und 1189 datiert ist. Die Zeichnungen sind in Sepia ausgezogen über horizontalen Zonen von ziemlich leuchtend hellgelben bis orangegelben, ins Zinnober hinüberspielenden Farben. Der Stil der Architektur ist früh-mudejarisch.

Abb. 696. Vermählung der Jungfrau (Lissabon, Museum).

Abb. 697. Jungfrau mit dem Kinde und zwei Engeln (Lissabon, Museum).

Zur Zeit Alfons' III. machte die Miniaturmalerei Fortschritte, wie dies zwei schöne Manuskripte auf Pergament bezeugen. Das eine (Archiv Torre do Tombo in Lissabon, Paket II, Nr. III von Foraes) zeigt auf Blatt 9 ein blau und rot gemaltes Bildnis Christi, das zweite (Nat.-Bibl. von Lissabon) ist eine herrliche hebräische Bibel mit blauen, roten und goldenen dekorativen Illuminationen. Sie wurde 1299 in Cerbère (Spanien) von dem Rabbiner Abrahão geschrieben und von José Osarfati illustriert. Sie ist besonders wertvoll, weil sie den genauen Zustand der portugiesischen mudejaren Architektur jener Zeit festlegt, und weil man in ihr in fast gleichen Verhältnissen eine Mischung des französisch-gotischen Stils und des muselmanischen Stils Sevillas beobachten kann.

Ferner sind zu nennen das alte Cancionero des Adelskollegiums (Abb. 681), die „Vistas e plantas das Fortalezas do reino feitas por Duarte Darmas, Escudeiro da Caza do Senhor Rei Dom Manoel", worin Reiter wie Fußgänger mit dem Burnus bekleidet sind und Turbane tragen (Torre do Tombo), dann vier schöne Manuskripte der National-Bibliothek von Paris: die Chronik des Gomes Eannes de Azurara, 1453 geschrieben und ein ausgezeichnetes Porträt Heinrichs des Seefahrers enthaltend (Abb. 682); das „Leal Consellieiro", das „Breve tratado oder Epilogo de todos os visos reyes que tem habido no Estado von Pedro Barrero de Resende" (1635) mit den Porträts der Gouverneure Indiens, und die „Genealogia Universal de la nobilissima casa de Sandoval" (1612), die von einem Portugiesen Eduardus Caldeira illustriert und in einem herrlichen silbervergoldeten, in Lissabon ziselierten Buchdeckel gebunden ist. Besonders hervorgehoben seien das kostbare „Missal d'Estevão Gonçaloes" (17. Jahrh.),

Abb. 698. Carvalho, Doña Santa Catalina (Prado).

Abb. 699. Erscheinung Christi (Lissabon, Museum).

Abb. 700. S. Coello, Doña Catalina (Lissabon, Madre de Deus).

worauf die Könige den Verfassungseid leisteten (Abb. 683 und 684) und die „Memorias da paz de Utrech" von Luis da Cunha (1715).

Die Geschichte der portugiesischen Malerei ist in ihren Anfängen dunkler als die der Miniaturmalerei. Nach Frey Luis de Souza war in dem Kloster von São Domingo ein Altarbild vorhanden, das die Santa Isabel, Gemahlin des Königs Dionys und ihren Sohn, später Alfons IV. (1325—1357), als Maria mit dem Jesusknaben darstellte. Frey Bernardo de Brito spricht ferner von einer Anbetung der Hirten, worin Alfons IV. und sein Sohn Dom Pedro erschienen.

Es wird lichter — zwar nur auf kurze Zeit — nach der Durchreise Jan van Eycks, der 1428 dorthin kam, um das Porträt der Dona Isabel, Tochter Johanns I., zu malen. Daß die Wahl des Monarchen auf van Eyck fiel, erklärt sich aus den vielfachen Beziehungen, die der Seehandel zwischen Portugal und Flandern unterhielt. Seit 1386 hatten die portugiesischen Kaufleute eine Börse in der Stadt Antwerpen, 1503

Abb. 701. Heilige Helene (Evora, Kathedrale). (Ausschnitt.)

wurde dort sogar eine Faktorei errichtet, die rasch emporblühte. — Nuno Gonçalves, am 20. Juli 1450 zum Maler Alfons' V. (1438–1481) ernannt (Archiv Torre do Tombo), gehört dieser zweiten Periode an. Von ihm besitzen wir die beiden großen Triptychen, die unter dem Namen Adoração von São Vicente bekannt sind (das eine ist bezeichnet), durchaus Meisterwerke (Abb. 685 und 686). Die feine und aufmerksame Beobachtung der Männerköpfe, die kunstvolle Gewandbehandlung, die gleichzeitig sorgfältige und doch großzügige Wiedergabe der Einzelheiten, Komposition und Farbe machen sie zu der schönsten Huldigung, die die Kunst dem Beschützer des über die Mohammedaner obsiegenden Portugals und den Schöpfern der nationalen Flotte darzubringen vermochte. Auf der Mittelfüllung, do Infante genannt, sieht man tatsächlich rechter Hand Heinrich den Seefahrer (Abb. 685), von dem sich ein anderes Porträt — zweifellos von demselben Meister — in der Chronik des Gomes Eannes (Abb. 682) befindet, und unterhalb des Heiligen den ins Knie gesunkenen König Alfons V. — Künstlerische Beziehungen bestehen zwischen Nuno Gonçalves und flämischen wie burgundischen Meistern, doch hat die portugiesische Malerei seit ihrer Jugend eigene Art gewahrt. Der so bezeichnende und fein beobachtete Volkstyp, ferner ein besonderer Farbengeschmack unterstützt sie darin. Da der Meister im Jahr 1450 zum Maler des Königs ernannt wurde und da Heinrich der Seefahrer 1460 starb, ist man geneigt, die Ausführung des Triptychons zwischen diese beiden Daten festzusetzen.

Abb. 702. Köpfe von Bischöfen (Evora, Museum).

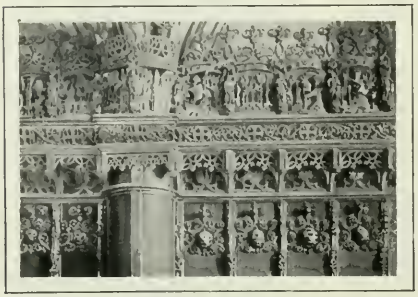

Abb. 703. Coimbra, Santa Cruz. Chorstühle.

Ebenso besitzt die Schule des Nordens, die zur selben Zeit wie die von Lissabon sich entwickelte, ausgezeichnete Vertreter. Um 1510 malte der Meister von Tarouca für die Kirche dieser Stadt einen Petrus und einen Michael von packendem Realismus. Sein Schüler war Vasco Fernández, Grão Vasco genannt. Grão Vasco soll in Vizeu in einer Mühle, die sein Vater betrieb, geboren und von Emanuel I. nach Italien geschickt worden sein. Obwohl alte Urkunden gefunden sind, in denen Maler mit den Namen Vasco, Velasco, Velascus (Velázquez auf spanisch) vorkommen, scheint der Künstler nicht vor 1530 förmlich erwähnt worden zu sein. Der Kalvarienberg, eine Wiederholung des heiligen Petrus des Meisters von Tarouca, Pfingsten, die Taufe Christi mit hervorragendem Christuskopf, das Martyrium Sebastians und der heilige Petrus (Kathedrale von Vizeu), die dem Grão Vasco zugeschrieben werden, gehören zu den schönsten Malereien des beginnenden 16. Jahrhunderts (Abb. 687).

Abb. 704. Gil Vicente, Monstranz (Schloß Ajuda).

Der Kopf des Apostels, die Tiara, die Ornamente, die Nebendinge, die gotischen Türme Roms könnten das Werk eines flämischen Malers sein, die Einzelheiten des Throns erinnern in ihren klassischen Formen an die französische Renaissance, die von Nicolas Chatranais und Jean de Rouen in Portugal eingeführt war. Petrus selbst aber ist ein einheimisches Modell und beweist, daß auch dieses trotz seiner Kostbarkeit so wenig bekannte Werk in Portugal ausgeführt wurde.

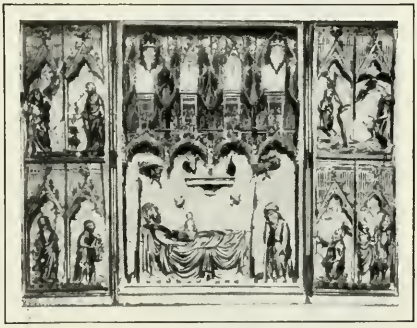

Abb. 705. Silbernes Triptychon (Guimarães, Nossa Senhora da Oliveira).

Die Fons Vitae von Porto (2,25 : 2,70) gibt ein Rätsel auf, dessen Lösung noch nicht gefunden wurde (Abb. 688). Der Christus am Kreuz, der sich für die Erlösung der Menschheit opfert, die vom Schmerz gebrochene Jungfrau, ihr schönes

Abb. 706. Osculatorium (Lissabon, Akademie der Wissenschaften).

tränenüberströmtes Antlitz, ihre dunkelgrünen Gewänder, die purpurnen Stoffe, die den heiligen Johannes einhüllen, dazu der schwermütige Himmel und die Landschaft können nur von einem sehr großen Meister sein. Das gleiche gilt für die Porträts Emanuels I., der Dona Maria, seiner zweiten Gemahlin, und ihrer zahlreichen Kinder, die zu Füßen des Kreuzes knien. Wer war dieser Meister? Man kann weder an Hubert van Eyck noch an Memling denken, deren Namen in Vorschlag gebracht wurden, auch nicht an Grão Vasco. Der Stil des Schöpfers der Fons Vitae ist von dem ihren zu verschieden. Ferner wurden die königlichen Porträts zwischen 1515 und 1520 gemalt und zu dieser Zeit waren van Eyck und Memling bereits tot. Einzig sicher ist, daß der Künstler in einem ähnlich mystischen Milieu, wie dem portugiesischen, groß geworden ist. Vielleicht könnte man auf den Meister der Porträts der Katholischen Könige im Gebet schließen (Abb. 396).

Abb. 707. Kelch und Hostienteller (Schloß Ajuda).

Zahlreiche Malereien des 15. und 16. Jahrhunderts befinden sich in Coimbra. Die dekorativen Malereien des Chors von Santa Cruz sollen von einem Maler namens Velascus sein. Es handelt sich hier jedoch nicht um den Vasco von Vizeu. Die wichtigsten Stücke gehören dem Universitätsmuseum. Die dortigen Werke ordnen sich in drei ganz bestimmte Richtungen: Die Krönung der Jungfrau (Abb. 689) ist bezeichnend für die eine, die durchsichtig und duftig ist; für die andere ist die Geburt bezeichnend, deren verschwenderisch ausgestreute Gold-

geschirre und kostbare Steine zu der Einfachheit der vorigen Richtung in scharfem Gegensatz stehen. Schließlich spricht eine kleine Kreuzabnahme (Abb. 690), wenn sie nicht etwa in Venedig gemalt wurde, von einer merkwürdig eigenartigen Begabung (S. 279—281). Das fahle Blond der Haare Magdalenas verbindet sich mit dem Karminrot und dem Schwarz der Gewänder zu einer sehr warmen und überaus prächtigen Farbenharmonie.

Im Museum von Lissabon lassen sich ferner noch — mit Ausnahme der bereits erwähnten großen Gemälde — die nationalen Frühwerke am besten studieren.

Abb. 708. Evora, Nossa Senhora de Graça.

Die Verlobung der Jungfrau gibt eine sehr bezeichnende Marienfigur mit ein wenig fleischigen, wenn auch jugendlichen Zügen, echt portugiesisch (Abb. 691). Von den dem Hohenpriester dargebrachten Geldstücken tragen einige Bild und Namenszug Johanns III. (1521—1557). Der Frauentyp dieser Verlobung kehrt wieder in einer Verkündigung, deren Figuren vor einem Zwillingsfenster stehen (Abb. 692). Die Überhalbkreisbogenrundungen, das feine Säulchen und Kapitell scheinen einem Gebäude Evoras, sagen wir der Tür des Kreuzgangs von Loios (Abb. 676), entlehnt zu sein. Sehr portugiesisch in Farbe, Zeichnung und Einzelheiten sind noch zwei ganz köstliche Bilder, die in gewisser Hinsicht an die Himmelfahrt von Coimbra erinnern. Das eine stellt die in einem Garten sitzende Jungfrau mit dem Christuskind auf den Knien dar (Abb. 494). Ein Engel mit indigograuen und roten Flügeln reicht dem Kind schwarze Feigen, die sicher in einem Obstgarten Alemtejos gepflückt sind. In dem zweiten hat der Maler Maria nach der Auferstehung zur

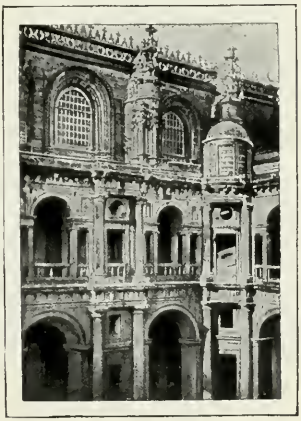

Abb. 709. Thomar, Convento de Christo. Philippinischer Kreuzgang.

Darstellung gebracht (Abb. 693). Mit großem Interesse wird man auch die in sehr zarter Technik ausgeführte Vermählung der Jungfrau (Abb. 696) betrachten und ferner die Reihe von Bildern, welche die Heldentaten Corrèas, des Großmeisters von Thomar (von São Thiago nach einer anderen Fassung), feiern. Diese ernsten Werke haben nationales Gepräge (Abb. 695), rufen dabei doch die Erinnerung an den Katalonier Jaime Huguet wach (S. 187). Sie sollen von Christovão Figuieredo sein.

Abb. 710. Porto, Nossa Senhora do Pilar. Kreisrunder Kreuzgang.

Ferner gehören noch dem 16. Jahrhundert an eine Jungfrau mit dem Christuskind (Abb. 697), das angebliche Porträt der Katharina von Aragonien, Königin von England, als heilige Katharina, ein Werk des Carvalho (Abb. 698), die Jungfrau im Paradies (Kirche von Tarouca), um 1540 von Gaspar Vaz gemalt, und die Porträts Johanns III. und seiner Gemahlin Katharina, der Schwester Karls V., die dem Sánchez Coello (S. 266) zugeschrieben werden. Auf dem letzten lüftet ein Engel einen Vorhang und zeigt die Königin der göttlichen Liebe (Abb. 700).

Abb. 711. Vianna do Castello, Hospital der Misericordia.

Die portugiesische Ausdrucksweise ist wenig ausgesprochen in der Erscheinung Christi (Abb. 699), worauf Frauen von flämischem Typ einen Christus umstehen, der an die Taufe Christi der Kathedrale von Vizeu erinnert, noch weniger in den zwölf Bildern, die nach ihrer Entfernung aus der Kathedrale von Evora, wo ein barocker Altar an ihre Stelle trat, in den erzbischöflichen Palast kamen, endlich in der Darstellung der heiligen Helene, die eine Kapelle des Kreuzgangs ziert (Abb. 701). Sollten wir nicht diese Folge von dreizehn

in jeder Hinsicht bemerkenswerten Bildern flämischen Meistern verdanken? Gérard David, von dem die großherzogliche Galerie von Darmstadt sehr ähnliche Werke besitzt und der sich zu Anfang des 16. Jahrhunderts in Portugal aufhielt, hat sie vielleicht während dieser Zeit gemalt. Dagegen lehnen sich zwei gute Bischofporträts der kleinen Galerie der Stadtbibliothek an die lokalen Schulen an (Abb. 702). Der eine trägt auf der Spange des Chorrocks das Wappen Portugals und Aragoniens: Es würde Dom Affonso, Bischof von Evora, darstellen, und das andere, das durch den Wahlspruch der Dona Leonor gekennzeichnet ist, wäre das Porträt des Dom Martinho de Portugal oder vielleicht des Kardinals Dom Affonso, Sohn König Emanuels und seiner zweiten Gemahlin.

Abb. 712. Ponte do Lima, Paço de Calheiros.

Aus dieser Untersuchung ergibt sich, und zwar ist dies das Wichtigste, daß es in Portugal seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts und während der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts drei nationale Schulen gibt, Nord-, Mittel- und Südportugal entsprechend, die sich von den großen Schulen des übrigen Europa wohl unterscheiden. Sie treten klar hervor in Vizeu in den dem Grão Vasco zuerkannten Malereien, in Coimbra in den Bildern des Museums, in Lissabon in den zwei Triptychen des Patriarchats, in den Bildern mit den Darstellungen der Heldentaten Corrèas und in einigen entzückenden Tafeln, deren Madonnentyp, Architektur, Münzen und Früchte nur in Portugal gemalt werden konnten, endlich in Evora in zwei Bischofsporträts. Gewiß gehen diese Schulen auf einen mehr oder weniger

Abb. 713. Porto, Die beiden Kirchen dos Extinctos Carmelitas und do Carmo.

entfernten flämischen Ursprung zurück und der Einfluß der Antwerpner Meister, vor allem des Quinten Massys (1455?—1530) macht sich fühlbar. Doch ist damit nicht alles erklärt. Man muß eine Verwandtschaft mit Italien und Katalonien mit in Rechnung ziehen. Die Malereien des Museums von Coimbra, die zur ersten Gruppe gehören, und die ausgesprochen nationalen Bilder des Museums von Lissabon haben die Anmut, die Genauigkeit und Bestimmtheit der schönen französischen Miniaturen aus dem Ende des 15. Jahrhunderts. Sie erinnern daran, daß die mittelalterliche portugiesische Literatur ihre Ahnen in Frankreich hatte, daß Huguet, Nicolas Chatranais, Jean de Rouen, Jacques Longuin und viele ihrer Landsleute in Batalha, Belem, Thomar und Coimbra arbeiteten (S. 331, 341—343, 349 und 350), und daß Burgund um 1450 einen berühmten Glasmaler, Meister Guillaume Belles, nach Batalha geschickt hatte.

Abb. 714. Pietà (Coimbra, Museum).

Abb. 715. Kreuzabnahme (Lissabon, Museum).

Es ist nicht recht denkbar, daß die portugiesischen Schulen außerhalb des Königreichs nicht vertreten sind. Vielleicht wird man dazukommen, ihnen mehrere Bilder, die man in Spanien wie in Frankreich bewundert, zuzuerkennen.

Holzarbeit. In Portugal sitzen die Domherren entweder rings um den Altar oder auf einer Tribüne über dem Eingang des Hauptschiffs. Im allgemeinen sind die Chorstühle sehr einfach. Von dieser Regel machen die Chorstühle von Santa Cruz in Coimbra, die der Verewigung der großen Schiffahrtsunternehmungen

geweiht sind, eine Ausnahme (Abb. 703). Das gleiche gilt für die Chorstühle von Belem, die in ausgezeichnetem plateresken Stil gefertigt sind.

Abb. 716. Klosterpalast von Mafra.

Goldschmiedekunst. Die Monstranz des Palastes von Ajuda, die Gil Vicente mit dem ersten amerikanischen Gold ausführte und die später emaillierte Figuren erhielt, gilt für das Meisterwerk der portugiesischen Goldschmiedekunst (Abb. 704). Nach ihr kommen das Kreuz der Stiftskirche von Guimarães und das Triptychon der Nossa Senhora da Oliveira derselben Stadt (Abb. 705 und S. 204), das Reliquiar mit zahllosen Emails im Asyl de la Madre de Deus von Lissabon, der romanische Kelch, der manuelinische Kelch und das Kreuz in orientalischem Stil aus geschnittenem Achat (Ende des 16. Jahrhunderts) der Sé von Coimbra, die Monstranz von Dom Miguel de Silva in Vizeu, das Osculatorium aus ziseliertem Silber der Akademie von Lissabon (Abb. 706), das Kästchen von São Pantaleo der Kathedrale von Porto, die Prozessionskreuze im Museum von Lissabon, die auf Bestellung Joãos de Ornelas, Abt von Alcobaça, um 1450 ausgeführte Monstranz, der Bischofsstab der Kathedrale von Evora, dessen zarte Reliefs Nymphen und nackte Satyren beim Tanze darstellen und der Kelch und Hostienteller aus in Feuer vergoldetem Silber im Schloß Ajuda (Abb. 707). Trotz ihres Mangels an besonderer Eigentümlichkeit — das einzige, was man an ihnen aussetzen kann — scheinen diese Gegenstände, die Emails in limusinischem Stil mit einbegriffen, in Portugal oder Spanien hergestellt worden zu sein. Sie können aus Werkstätten hervorgegangen sein, die die Technik bewahrten, die französische

Abb. 717.
Alcobaça, Santa Maria.

Abb. 718. Lissabon, Estrella-Basilika.

Emailleure um das Ende des 14. Jahrhunderts nach Asturien brachten. Einer unter ihnen, Fernay mit Namen, arbeitete 1378 in Oviedo.

Stickereien. Die großen Kathedralen von Vizeu, Guimarães, Coimbra und Braga besitzen wunderbare Stücke. In der Einsiedelei von Castro Daire werden eine goldgestickte weiße Mitra des 13. Jahrhunderts und ein Bischofsstab aufbewahrt. Aus dem Kloster von Lorvão stammen zwei Meisterwerke: der Mantel der Äbtissin und ein Kanzelbehang, worauf der Sticker auf karmesinrotem Seidengrund den von dem Adler Jupiters emporgehobenen Ganymed dargestellt hat.

Zeit der spanischen Herrschaft (1580—1640). Der letzte Sproß des Hauses von Vizeu, der König Kardinal Henriques, starb im Jahre 1580, ohne einen Erben zu hinterlassen. Philipp II. benutzte diese Gelegenheit, um in Portugal einzufallen. Nach der Einnahme Lissabons ließ sich der spanische König dort unter

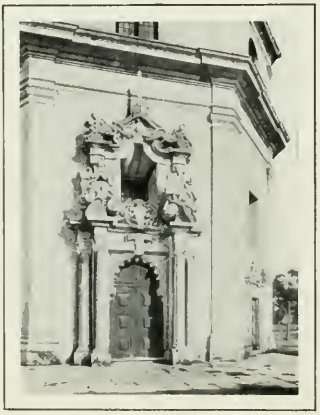

Abb. 719. Aveiro, Kapelle do Senhor das Barrocas.

Abb. 720. Vizeu, Haus mit reichen Rahmungen.

dem Namen Philipp I. zum Herrscher ausrufen. Der neue Monarch begünstigte eine Wandlung der Architektur, nach der auch die Auswüchse des manuelinischen Stils drängten.

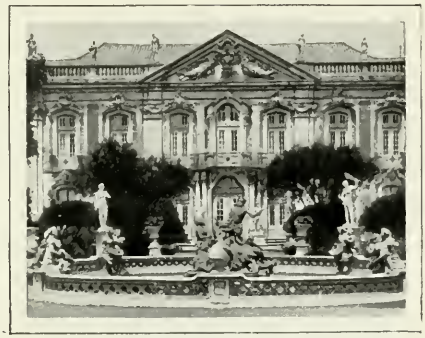

Abb. 721. Königl. Schloß Queluz de Baixo.

Im Jahre 1485 hatte Lorenzo il Magnifico auf Bitten Johanns II. Andrea Contucci, Sansovino genannt, nach Portugal geschickt, wo dieser sich bis zum Tod des Königs aufhielt und andere italienische Architekten nach sich zog. Um 1525 wurde in Evora eine kleine Kirche, Nossa Senhora de Graça (Abb. 708), in Renaissancestil erbaut, der in Portugal michelangelesker oder römischer Stil heißt. Doch blieb dies dem manuelinischen Stil gegenüber ein Versuch. Der Kreuzgang von Thomar, genannt der philippinische, ist das erste Bauwerk, das übereinander gestellte akademische Säulenordnungen aufweist (Abb. 709). Dies vorzügliche Werk erinnert an den Hof des Palazzo Farnese in Rom, der um 1530 von Antonio da San Gallo erbaut ist, und an die 1550 von Palladio umkleidete Basilika von Vicenza. Der aus grauem Granit erbaute Kreuzgang der Kathedrale von Vizeu wiederum ist eine Verbindung des Kreuzgangs von Santa Maria della Pace Bramantes, wo Pilaster, Säulchen, Bogenstellung und Architrav in ganz neuer Weise leicht und ungezwungen miteinander verbunden sind, und des plateresken Kreuzgangs von Santiago Apostol in Salamanca (S. 230). Trotzdem der Granit schwer zu bearbeiten ist, sind die Kapitelle mit vier Voluten, die kannelierten Säulenschäfte und Basen vorzüglich ausgeführt. Die Dreikönigs-Kapelle, die Dona Antonia de Vilhena (1556) in San Marcos bei Coimbra errichtete, ist ein Bau von unvergleichlicher Zartheit

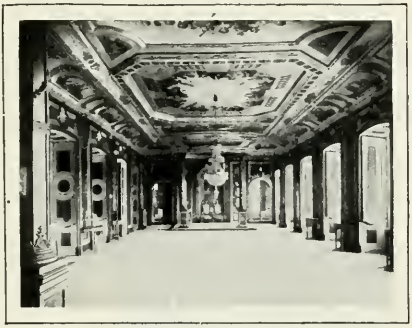

Abb. 722. Königl. Schloß Queluz de Baixo. Festsaal.

und Reinheit. Die Universität von Coimbra und das Zentrallyzeum von Evora sollen wenigstens genannt sein.

Abb. 723.
Lissabon, Arsenal do Exército.

In der Sé Nova von Coimbra (letztes Viertel des 16. Jahrhunderts) sind Tonnen und Kuppel in Kassetten eingeteilt. Diese italienische Einteilung der Gewölbe (Abb. 684) wird bald allgemein. Sie kommt mit gewissen Abweichungen wieder vor (Achtecke und Quadrate, von denen sich Hängezapfen ablösen) in der Sakristei und dem Treppenhaus, das zum Coro alto von Santa Cruz von Coimbra hinaufführt, in São Vicente von Lissabon (Pantheon der Könige des Hauses Bragança), in Nossa Senhora do Pilar von Porto und in der Kapelle des Klosters von Santa Clara in Coimbra (1649).

Die hervorragendste dieser Kirchen, die Nossa Senhora do Pilar, wurde 1602 nach dem Vorbild des Pantheon umgebaut, der Kreuzgang ist kreisrund (Abb. 710). Dieses Granitgebäude ist vorbildlich in Mauerverband und Steinschnitt. Übrigens scheinen die Gebäude dieser Zeit, mit Ausnahme der Kreuzgänge von Thomar und Vizeu, nach ausgezeichneten italienischen Vorbildern eher von Ingenieuren als von Architekten konzipiert zu sein. So verbinden sich Kühnheit des Projektes und technisch vollkommene Ausführung mit seltsamer Unkenntnis von Ebenmaß und richtiger Profilierung. Die Profanarchitektur folgt der von der Sakralarchitektur eingeschlagenen Richtung, doch zeigt sie mehr Unabhängigkeit (Abb. 711). Das Wohnhaus behält überlieferte Anordnungen bei (Abb. 712). So schmiegt sich die Treppe, der oft eine Freitreppe vorgelagert ist, an die Fassade an und läuft in eine Vorhalle aus, unter der sich die Tür eines erhöhten

Abb. 724.
Lissabon, Palast von Quintella.

Erdgeschosses oder sogar des ersten Stockwerkes öffnet (vergl. Abb. 651, 737 und S. 338).

Die philippinische Architektur hielt sich in Portugal ebenso lange wie die Escorialarchitektur in Spanien. Die Fassade der Kirche dos Extinctos Carmelitas von Porto (1619 bis 1628) bringt schon eine neue Wendung (Abb. 713). Noch gibt man klassische Säulenordnungen und Triglyphenfriese, aber die Giebelfelder brechen sich, die Linien wogen, und eine ganz manuelinische Phantasie bricht von neuem in die Komposition ein.

Abb. 725. Porto, Hospital Santo Antonio.

Der Tod des heiligen Bernhard, eine Gruppe in bemaltem und gebranntem Ton der Abteikirche von Alcobaça hat Mängel, doch steht sie durch ihre Zusammenordnung — nahezu dreißig überlebensgroße Figuren —, die religiöse Empfindung, die sie zum Ausdruck bringt, die abgeklärte Anmut der himmlischen Musiker und Sänger, welche die Aufnahme des Heiligen in das Paradies feiern, die mönchische Herbheit der irdischen Personen und die wohl abgewogene Farbigkeit weit über dem Durchschnitt portugiesischer Plastiken.

Die farbige Pietà des Museums von Coimbra (Abb. 714) lehnt sich zu eng an die Schule des Juan de Juni (S. 252 bis 254), um nicht von einem spanischen Künstler herzurühren, ebenso drei Reliefs des Museums von Lissabon, die aus einer aus Erde und Gips gemischten Masse geformt sind (Abb. 715). Die hervorragende Komposition und Ausführung italienischer Plastiken vom Ende des 17. Jahrhunderts sind ihnen eigen, dafür erinnern allgemeine Einteilung und Polychromie an spanische Retabeln der Schule Roldáns (S. 261).

Abb. 726. Lissabon, Palast das Necessidades.

São Francisco von Porto aber und in derselben Stadt die Goldene Kapelle der Kathedrale sind durchaus portugiesisch, wenn man nach der ausgezeichnet geschnitzten und vergoldeten Holzverkleidung geht, mit der nachträglich Säulen, Gewölbe, Altäre und Balustraden überzogen wurden.

Abb. 727. Lissabon, Triumphbogen.

Während der spanischen Herrschaft verfiel die portugiesische Malerei. Die in der Universität von Coimbra, in der National-Bibliothek und im Museum von Lissabon zusammengetragenen Porträts großer Persönlichkeiten und Unbekannter sind künstlerisch recht wertlos.

Goldschmiedekunst. Es ist oft schwierig, zwischen den Stücken portugiesischer Machart und den aus Spanien kommenden eine Trennungslinie zu ziehen. Ein Werk aber, über dessen Ursprung gar kein Zweifel vorliegt, ist die Kapelle der Kathedrale von Porto, die in den gleichen Maßen wie die Goldene Kapelle errichtet ist. Altar, Tabernakel, Retabel, die ganze Ausstattung sind aus Silber. Obwohl das Ganze ein wenig massiv ist, wirkt es doch machtvoll. Die im Jahre 1632 begonnene Arbeit dauerte ein Jahrhundert. Während dieser langen Zeit wurden zur Ausführung nur portugiesische Künstler und Goldschmiede herangezogen, deren Namen sorgsam bewahrt worden sind: Bartholomeu Nunes, Manoel de Souza, Miguel Pereira, Pedro Francisco, Manoel Teixeira und Manoel Guedes.

Abb. 728.
Machado, Wohltätigkeit
(Lissabon, Museum).

Holzarbeit. Nußbaum, Palisander, Ebenholz, die aus Goa kommenden Hölzer, werden am liebsten verarbeitet. Jedoch ist vorzügliches Material nicht das einzige Verdienst portugiesischer Kunsttischlerei. Die Chorstühle der Sé von Braga (17. Jahrhundert) und die jüngeren des Klosters von Lorvão zeichnen sich durch ein Übermaß an Ornamenten aus. Andrerseits

geben die massiven Formen, das Gemisch gedrehter und skulpierter Stücke, das starke Vorspringen der Zierate und Profile, einige

Abb. 729. Schule Machado, Diana. Religion. (Lissabon, Museum.)

Abb. 730. Nymphen, Gebrannter Ton (Lissabon, Museum).

dem äußersten Orient entlehnte Formen, den Möbeln ein stark ausgesprochenes Gepräge und unterscheidet sie deutlich von denen anderer Nationen. Während Spanien die Türbohlen mit ziselierten Nägeln beschlägt, gibt Portugal seinen großen Türflügeln rechteckige Füllungen in abgestumpften Stufenpyramiden (Abb. 659), sie durch einen gedrehten Bronzenagel, der dem Bauer im Schachspiel gleicht, oder durch einen Rosettenknopf abschließend.

Fayence. Der ländliche Palast von Bacalhõa (linkes Tajoufer) wurde um das Ende des 15. Jahrhunderts auf Anregung der Beatrix, Mutter Emanuels I., erbaut. Wie Cintra ist er ein wahres Museum dekorativer Fayencen. Verschiedene Pavillons, eine Vorhalle, ein

Abb. 731. Antonio Ferreira, Bauern auf dem Wege zum Markt (Lissabon, Museum).

Becken, die Abschlußwände, die Sitze und die Kübel der Apfelsinenbäume sind mit herrlichen Platten verkleidet. Im mittelsten Pavillon, der das Becken umschließt, bleibt man vor den Fayenceplatten stehen, die den Streit der Lapithen und Zentauren, dann weiter Susanna im Bade darstellen. Letztere Darstellung, die in einer weichen und lichten Farbenskala gegeben ist – weiß, grau, ockergelb, blau, grün – trägt auf dem unteren Teil das Datum 1565. Weitere Füllungen, die moderner aussehen, sind auf einem beschädigten Teil mit einem Namen unterzeichnet, der in . . . tos endigt, was zweifellos Francisco Mattos heißen soll, der im Jahre 1584 die schönen Fayencen der São Roque von Lissabon ausführte. In Bacalhõa gibt es auch Medaillons mit erhabenen Büsten, die aus den Werkstätten Luca della Robbias hervorgegangen sein könnten, ebenso wie die des Klosters de la Madre de Deus in Lissabon.

Abb. 732.
Antonio Ferreira, Ländliches Mahl
(Lissabon, Museum).

Abb. 733. Frey Manuel de Teixeira, Musizierende Engel (Lissabon, Museum).

Ferner schmücken noch Fayenceverkleidungen die runde Kapelle von Sant'Amroa von Alcántara (um 1580), das Dominikanerkloster von Elvas, eine Kirche nahe bei Bacalhõa (1648), die Kirche von Alvito, Santa Maria Marvilla von Santarém, die Matriz von Caldas da Rainha, die reizende manuelinische Stiftskirche von Caminha am Minho und das Lyzeum von Evora.

Die Kunst des 18. Jahrhunderts. Nach der Vertreibung der Spanier (1640) sammelte sich Portugal während eines halben Jahrhunderts, dann machten churriguerester Stil einerseits, Werke italienischer Architekten andrerseits ihren Einfluß

geltend. Bald siegte aber nationale Art und überwand die fremden Einflüsse.

Kirchen. Das erste Bauwerk, an dem sich die neuen Gedanken, die man an der Kirche dos Extinctos Carmelitas von Porto (Abb. 713) hervortreten sieht, voll entfalten, ist das ungeheuer große Kloster von Mafra (251 m lang : 221 m breit, Abb. 716), das 37 km nördlich von Lissabon erbaut ist. Johann V. (1706 bis 1750), unter dessen Regierung das Werk glücklich zu Ende geführt wurde, steckte mehr als 50 000 000 Fr. hinein und verschwendete daran die ganzen Mittel des königlichen Schatzes. Architekten waren J. F. Ludwig und sein Sohn J. P. Ludwig aus Regensburg. Portugiesischer Geist offenbart sich in dem Schmuck der Kuppel, der Glockentürme und der Ecktürmchen, die in ihrer Form der Jesuitenkirche von Salamanca (Abb. 490) nachgeahmt sind. Dieser Teil des Baus ist das Werk J. P. Ludwigs. Durch das beständige Zusammenleben und die Berührung mit portugiesischen Künstlern verwischte sich ihm die väterliche Kunstübung, er paßte sich dem in Portugal herrschenden Geschmack an und änderte seinen Namen in Ludovici um.

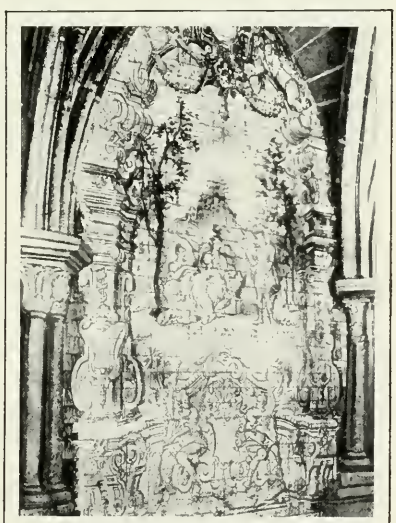

Abb. 734. Das hohe Lied Salomonis, Fayenceverkleidungen (Porto, Kreuzgang der Kathedrale).

Zu der Zeit, da die Ludwigs Mafra erbauten, errichtete ein italienischer Architekt, Nicolò Nazodi, in Porto die Kirche von Nossa Senhora da Assumpção oder dos Clerigos und den davorliegenden 75 m hohen granitenen Turm. Die im Jahre 1732 in dem italienischen Rokoko, wie ihn gleichzeitig auch Chiavari nach Dresden brachte (Hofkirche), begonnenen Arbeiten am Turm waren im Jahr 1763 beendet, die an der Kirche im Jahr 1779.

Die neue Fassade von Santa Maria von Alcobaça (Abb. 717), die Kirche do Carmo von Porto (1756—1791), die an die Kirche dos Extinctos Carmelitas (Abb. 713) anstößt, und die Basilica do Santissimo Coração de Jesus in Lissabon (1779—1796) zeigen

bald überschwengliche, bald klassisch beruhigte Ausdrucksformen des kirchlichen Stils im 18. Jahrhundert. Der letztgenannte Bau in Lissabon, bekannter unter dem Namen Estrella-Basilika (Abb. 718), ist eine Schöpfung der Architekten Matheus Vicente und Reynaldo Manuel, die die Anordnungen der Kirche von Mafra kopierten, und des Bildhauers J. Machado de Castro wie seiner hauptsächlichen Schüler (S. 372). Die Kirche hat die Form eines lateinischen Kreuzes mit halbkreisförmigem Abschluß der Apsis und der Querarme. Über den drei in diesen Halbrunden aufgestellten Altären ist ein reicher Baldachin auf Säulen errichtet, der in Aufbau und Grundriß eine gebrochene Kurve darstellt.

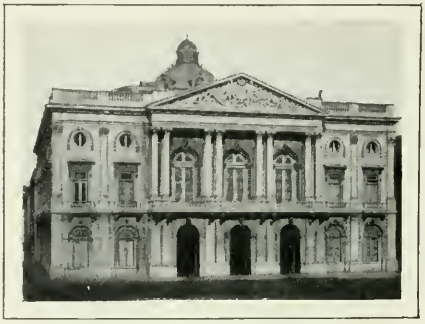

Abb. 735. Lissabon, Rathaus.

Die achteckige Kapelle do Senhor das Barrocas in Aveiro (um 1775), eine Umschreibung der Baptisterien von Florenz und Pisa in eine sehr elegante neu-manuelinische Form, ist der Erwähnung wert (Abb. 719).

Profanarchitektur. Die Abscheu vor der geraden Linie, eine eigenartige Vorliebe für konkave und konvexe Bogen, die sich allen statischen Gesetzen zum Trotz eng miteinander verbinden, ein sehr ausgesprochener Geschmack an Giebeln, die in der Art chinesischer Dächer hochgeführt sind, kennzeichnen auch die Profanarchitektur (Abb. 720).

Abb. 736. Vizeu, Santa Casa da Misericordia.

Das Schloß von Queluz de Baixo, um 1785 von B. Oliveira (Abb. 721, 722) aufgebaut, der erzbischöfliche Palast von Porto, das Arsenal do Exército von Lissabon sind typisch für diesen Stil (Abb. 723). Im Inneren des Zeughauses ist die ornamentale

Plastik ebenso überreich, massiv und voll vergoldet, trotzdem aber wirkt sie feierlich und majestätisch. Das ist die manuelinisierte französische Architektur Le Bruns. Die dekorativen Malereien haben vorherrschend dunkelbraunrote, ockergelbe und ins indigo spielende blaue Farbtöne. Der Grund ist graublau, ab und zu mit einem schwarzen Farbtupfen. Die Goldtöne der Plastiken geben dieser seltsamen Farbenharmonie eine ganz eigenartig starke dekorative Wirkung.

Abb. 737. Raul Lino, Landhaus bei Lissabon.

Die Folge von Zimmerfluchten wie in Frankreich und Italien scheint auch in portugiesischen Palästen des 18. Jahrhunderts Regel gewesen zu sein. Die Treppen sind in geraden Läufen geführt, durch Absätze untereinander verbunden, ohne Oberlicht.

Neben der nationalen Architektur, in der der Geist manuelinischer Kunst neu erwachte, gab es gleichzeitig eine gänzlich ausdruckslose Architektur, die als Weiterentwicklung jener pseudoklassischen oder michelangelesken Architektur gelten kann, die während der spanischen Besetzung in Gunst stand. In Porto gibt dafür das Hospital von Santo Antonio (1769) ein gutes Beispiel (Abb. 725). Seine lange Fassade zeigt Erdgeschoß und oberes Stockwerk und ist durch Risalite mit dorischen Säulen eingeteilt. Die Verhältnisse der klassischen Motive sind ebenso schlecht abgewogen wie an den Gebäuden des vorigen Jahrhunderts (S. 364, 365). So hat das Gesims eine so ungenügende Höhe, daß es einzig durch seine übermäßig starke Profilierung wirken kann. — Einige bekannte Bauwerke knüpfen in mehr oder weniger direkter Weise

Abb. 738. Raul Lino,
Landhaus des Grafen Minaud.

an die pseudo-klassische Architektur an; der Paço (königliches Schloß) das Necessidades (Abb. 726) des J. P. N. da Silva (1743 bis 1750, Regierung Johanns V.), der Palast von Quintella (Lissabon), der von einem Schüler Gabriels entworfen zu sein scheint (Abb. 724), die Praça do Commercio von Lissabon, an dem die Ministerien liegen und der nach dem Erdbeben vom 1. Nov. 1755 von dem Ingenieurhauptmann E. dos Santos Carvalho in seinen Ausmessungen angelegt wurde, und der Triumphbogen, der dem Tajo gegenüber die Mitte der einen Seite einnimmt (Abb. 727).

Abb. 739. Teixeira Lopez, Der heilige Isidor von Sevilla (Holz). (Lissabon, Museum.)

Johann V. hatte für die Ausschmückung des Klosters von Mafra eine Unzahl fremder Künstler herbeigerufen. Ihre Gegenwart ausnützend, begründete er eine Bildhauerschule. Der erste Direktor war Alexander Giusti. Die Schule zählte zu ihren Lehrern einen Portugiesen, José Almeida, der in Rom die Werkstatt des Charles Monald besucht hatte, ferner Giovanni Antonio von Padua, den Schöpfer der Hauptstatuen der Kathedrale von Evora und des heiligen Nepomuk auf der Brücke von Alcántara (1743). Diese Künstler überragte bei weitem Joaquim Machado de Castro (geb. Coimbra 1731, gest. Lissabon 1822). Das Ciborium von São Vicente de Fóra, die Estrella-Basilika, der königliche Palast von Ajuda und die Praça do Commercio in Lissabon sind mit seinen Werken geschmückt. Machado modellierte auch köstliche kleine Terrakotta-Figürchen (Abb. 728). Darin fand er Nachahmer und Schüler, die mit großem Erfolg diesen Kunstzweig ausbauten (Abb. 729, 730), wie Alexander Gomez Diaz, José Silva, Bernardo Duarte und Pedro d'Alcántara da Cunha. Antonio Ferreira fertigte hauptsächlich kleine Terrakotta-Figürchen, die Begebenheiten des ländlichen Lebens darstellen, und behandelte sie als begabter Realist (Abb. 731, 732). Ganz entzückende Engelgruppen werden einem Mönch des Ordens der heiligen Dreieinigkeit, dem Frey Manuel de Teixeira, zugeschrieben, dem berühmten Bildhauer der Statuen, die Kloster und Kirche der Dreieinigkeit von Santarém schmücken. Eine lichte Farbigkeit ist mit Gold aufgehöht. Sie haben den Reiz von Meißner Porzellan, das aus den Händen von Berninis Schülern hervorgegangen sein könnte.

Um die Mitte des 17. Jahrhunderts erwachte die portugiesische Malerschule aus ihrem tiefen Schlaf. Ohne von Sánchez Coelho zu sprechen, den Spanien unter dem Namen Coello für sich beansprucht, und der übrigens auch dem ausgehenden 16. Jahrhundert angehören würde (S. 266 und 358), traten in Portugal hervor Diego Pereira, Gioseffo de Avelar (um 1640), Manoel Pereira (um 1667), Bento Coelho (1680), alles begabte Meister, und Josefa Ayalla de Obidos (1634—1684), deren Blumen, Früchte und Christuskinder gute Bilder abgeben.

Im 18. Jahrhundert leistet Francisco Vieira de Mattos in der von Frankreich und Spanien angeregten Richtung wirklich Vornehmes. Domingos Antonio de Sequeira (geb. Elvas 1768, gest. Rom 1837) ist ihm allerdings noch durch seine meisterhafte Zeichnung überlegen, obwohl es seiner Malerei an persönlicher Eigenart fehlt.

Abb. 740. Teixeira Lopez, Denkmal des Eça de Queiros (Lissabon).

Fayence. Gegen Ende des 17. und während des 18. Jahrhunderts erlebte die Fayencekunst große Umwälzungen. Die dekorativen Füllungen, die aus Platten von 13 bis 16 cm Seitenlänge zusammengesetzt sind, haben weißen Grund, während die Darstellungen indigo-blau aufgetragen sind. In dem Wappensaal von Cintra verfolgen Jäger in Louis XIV-Tracht Wild und Geflügel. Die Kirche von Vizeu besitzt hohe Wandverkleidungen mit religiösen Darstellungen. Unter dem Kreuzgang der Kathedrale von Porto entfaltet sich eine anmutige Illustration des hohen Lieds Salomonis (Abb. 734). Die leuchtenden Fayencetöne — indigo und weiß — und das Dunkelgrau des Granits verschmelzen zu einer überaus weichen Farbenharmonie. Die kleine Klosterkirche von Loios in Evora ist ebenfalls in ihrer ganzen Höhe mit einer schönen Azulejos-Verkleidung überzogen. Die episodischen Darstellungen aus dem Leben des São Lourenço sind unterzeichnet: *Antonius ab Oliva fecit 1711.*

Die Kunst des 19. Jahrhunderts. Der Bürgerkrieg zwischen Dona Maria II. da Gloria und Dom Miguel, der im Jahre 1833 durch den Vertrag von Evoramonte abgeschlossen wurde, hemmte den Aufschwung, der unter Johann V. eingesetzt hatte. Dennoch wurde der Palast von Ajuda unter der Regierung

Johanns VI. (1816—1826) begonnen während der wenigen Friedensjahre, die seiner Rückkehr aus Brasilien folgten (1820). J. da Costa e Silva, dann zwei Italiener, Fabri und Antonio Francisco Rosa bauten nacheinander daran. Als aber Maria II. (1826 bis 1853) im Jahre 1836 den Prinzen Ferdinand von Sachsen-Koburg geheiratet hatte, begann für Portugal ein neuer Aufschwung. Das Theater der Dona Maria II. wurde im Jahre 1836 nach Plänen und unter Leitung eines anderen italienischen Architekten in Angriff genommen. Das mudejare Castello da Pena, das eine sehr steile Bergspitze oberhalb Cintras krönt, wurde von einem Deutschen begonnen, dem Oberst Baron Eschwege. Das im Jahr 1866 erbaute Rathaus von Lissabon (Abb. 735), die Börse von Porto und der merkwürdige Palast von Berjoeria (1806—1828), ebenso die Santa Casa da Misericordia von Vizeu (Abb. 736), in der der manirierte Stil des 18. Jahrhunderts wieder zum Durchbruch kommt, seien noch genannt.

Abb. 741.
Teixeira Lopez, Bacchus.

Ganz allgemein sind die Bauten düster, ausdruckslos, kraftlos und verdienen die gleiche Kritik wie die pseudoklassischen Gebäude des 17. und 18. Jahrhunderts (S. 364, 365, 371). Es gibt im Lager der Architekten scheinbar viele Hauptleute, Obersten und Generäle, oder die echten Architekten danken ab vor Unternehmern oder Maurermeistern. Im ganzen Lande bringt man das Rahmengestell der Fenster, anstatt es in das Feld hineinzulegen, mit den äußeren Mauerflächen fluchtend an, so daß kein Spiel von Licht und Schatten die Eintönigkeit der Fassaden unterbricht. Versuche, sich von dieser altcingebürgerten Überlieferung freizumachen, sind nicht gelungen, ausgenommen an einigen Landhäusern, in denen die junge Schule den nationalen Formen zu neuem Leben verhilft (Abb. 737, 738).

Auch der Geschmack an Fayencen ist im Norden wieder erwacht. In Porto sind eine große Anzahl Fassaden mit emaillierten Platten verkleidet. Die beliebtesten Farben sind weiß und blau. Manchmal wird auch braunrot und grau angewendet, leider finden auch hellgelb, fahlrot, purpur, rosa und mattgrün Liebhaber. Die Wirkung wäre eine ganz ausgezeichnete — bei harmonischen Abtönungen —, wenn die Architekten, anstatt das Haus ganz

gleichmäßig zu überziehen, die Fayencen mit Mauerwerk rahmen würden, einmal um die Ränder zu schützen, dann um die dekorative Wirkung zum Ausdruck zu bringen.

Ebenfalls ist man gewohnt in Porto die Unterseite der Vordächer mit einem sehr lebhaften Zinnober anzustreichen. Dies gibt eine ganze neue Wirkung, die um so stärker ist, als das Dach oft zur Abwendung der Hitze weiß gekalkt ist.

Abb. 742. Columbano Bordallo Pinheiro, Ignez de Castro (Lissabon, Arsenal do Exército).

„Der Geist der Nation Camoëns krönend" von Francisco de Assisi Rodriguez und einige Werke aus der Mitte des 19. Jahrhunderts sind akademische Plastiken. Das Denkmal des „Eça de Queiros" (Abb. 740), „Der heilige Isidor von Sevilla" (Abb. 739), die „Witwe" und der „Bacchus" (Abb. 741) machen den Bildhauer Teixeira Lopez zum würdigen Erben Machados. Soares do Reis mit seinem „Verbannten", Moruin Rato mit seinem „Kain" und einige andere Bildhauer und Medaillenstecher vertreten in Portugal die guten Überlieferungen der französischen Schule. Raffael Bordallo Pinheiro war ein höchst begabter Karikaturist.

Auf dem Gebiete der Malerei sind José Vital, Branco Mahoma, Silva Porto, Simoes de Almeida, Souza Pinto, Malhoa und Salgado mit Recht hoch geschätzt. Columbano Bordallo Pinheiro ist ein höchst eigenartiger und kraftvoller Künstler. Seine Porträts (Abb. 743, 744), einige kunstvolle Studien und die historischen Gemälde des Arsenals (Abb. 742) sind erstklassige Werke. Sie zeichnen sich aus durch Einfachheit und Gewandtheit der Ausführung, die an die vereinfachte Manier des Velázquez erinnern, dazu kommt

Abb. 743. Columbano Bordallo Pinheiro, Studie.

eine düstere Farbgebung von vorherrschend mit Schwarz gebrochenen Tönen, die an Greco gemahnen.

Ich bin im Unklaren, ob die Pflasterung öffentlicher Wege in die Kleinkunst mit einbegriffen werden kann. Dennoch, und wäre es nur als gelungener Versuch, kann man die riesenhaften Mosaiken nicht übergehen, deren Ränder und Inneres mit Mustern aus weißen und schwarzen Pflastersteinen ausgelegt sind. Vor allem in Lissabon besitzt die große Praça de Dom Pedro IV., gewöhnlich o Rocío genannt, eine ganz besonders schöne Pflasterung. Die große Wirkung dieses Versuchs bestimmt mich, auf ihn hinzuweisen, um so mehr, als mit Ausnahme der Fayenceverkleidungen und des altüberlieferten Goldfiligranschmucks der reichen Bäuerinnen des Minho und der Fischverkäuferinnen von Porto, mit Ausnahme der Spitzen von Peniche (Abb. 745) die kunstgewerblichen Arbeiten der portugiesischen Werkstätten nach französischen oder englischen Vorbildern hergestellt werden, weil ganz allmählich die Welt dasselbe Kleid tragen wird, dieselbe Kunst pflegen, die gleichen Formeln annehmen, vielleicht sogar die gleiche Sprache sprechen wird. Der Himmel verhüte, daß die ethnologischen Rassenunterschiede gleichzeitig sich verwischen! Unerträgliche Langeweile würde die Welt beherrschen!

Abb. 744. Columbano Bordallo Pinheiro,
Porträt des Herrn Bathala Reis.

Literatur zu Kapitel IX

B. Aranha, Bibliographie des Ouvrages portugais pour servir à l'Etude des Villes, Monuments, etc., du Portugal. Lissabon 1900. — O Archeologo portugues. Lissabon. — A Arte e a Natureza em Portugal. Porto. — K. Baedeker, Spanien und Portugal. 4. Aufl. Leipzig 1912. — G. de Beauregard et L. de Fouchier, Voyage en Portugal. (Tour du Monde, 1907.) — Boletin de Real Associação dos Architectos civis e Archeologos portuguezes. — Th. Braga, Grão, Vasco, Determinação historica da sua Personalidade. Lissabon 1881; Manual da Hist. da Litter. portugueza. Porto 1875. — Z. Brandão, Catalogo do Museu da Artilharia. — C. da Camara Manoel, Atravez a Cidade de Evora. Evora 1900. — A. D. de Castro e Susá, Descripção del real Mosteiro de Belem. — A. H. de Cavoalho, Portugaliæ monumenta historica, Lissabon. Zahlr. Ausg. zwischen 1850 u. 1875. — A. de Ceuleneer, Le Portugal. Notes d'Art et d'Archéologie. Antwerpen 1882. — Chroniken der Könige Eduard, Alfons V., Johann II., Emanuel I. und Johann III., 1434-1557. — Condeixa, O Mosteiro da Batalha. Paris 1892. — H. Cook, Some early Portuguese paintings. (Burlington Mag., 1909, Juli.) — J. A. Crowe u. G. B. Cavalcaselle, Gesch. der altniederländischen Malerei. Deutsch von A. Springer. Leipzig 1875. — J. G. da Cruz, Carta apologetica de Pintura und Bericht d. Barbosa Machado (1752) über dieses Werk. — J. da Cunha Taborda, Règles de l'Art de la Peinture. Lissabon 1815. — Enlart, L'Art gothique et la Renaissance en Chypre. Paris 1899. — F. W. Feilchenfeld, Die Meisterwerke der Baukunst in Portugal. I. Das Kloster „Don Jeronymos" zu Belem. Wien 1903. — S. R. Ferreira, Antiguidades do Porto. Porto 1875. — J. de Figueiredo, Evolução da Arte en Portugal. Lissabon 1908; O Pintor Nuno Gonçalves. Lissabon 1909. — V. Fleischer, Die Baukunst der Frührenaissance und Portugal. (Neue Freie Presse, 1909, 16. X.) — A. Fuschini, A Archit. Relig. da Edade Media. Lissabon 1904. — P. Grey, Portugalia. — A. Haupt, Die Baukunst der Renaissance in Portugal. 2 Bde. Frankfurt a. M. 1890—1895; Die portugiesische Frührenaissance (in Borrmann u. Graul, Baukunst. Berlin 1898); Der Altar der Königin Leonor von Portugal im Kloster Madre de Deus zu Lissabon. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XLVII. 1.) — Hieronymus Ossorius Lusitanius, Silvensis in Algarviis episcopus, De Rebus Emmanuelis, etc. Köln 1597. — Fr. de Hollanda, Manuscrits de la Bibliothèque Jésus de Lisbonne (XVI. Jahrh).. — M. A. S. Hume, Through Portugal. London 1907. — Illustração Portugueza. — J. de V., A Pintura portugueza nos sec. XV et XVI. Porto 1881. — C. Justi, Die portugies. Malerei des 16. Jahrh. (Miscell. aus drei Jahrh. spanischen Kunstlebens, II. Bd. Berlin 1908.) — P. Lafond, L'Art Portugais. (Revue de l'art anc. et mod., 1908, XXIII.) — J. Latouche, Travels in Portugal; Portugal old and new. — Fr. X. Lobo, Dialogos sobre a Pintura (XVIII. Jahrh). — C. V. Machado, Collecção de Memorias relativas as vidas dos Pintores. Lissabon 1823. — Frey Manoel de Maria Santissima, Historia do Real Convento de Varalojo (XVIII. Jahrh.). — J. Murphy, History and Description of the Royal Convent of Batalha. London 1792; Travels in Portugal. London 1795. — G. K. Nagler, Neues allg. Künstlerlexikon. 22 Bde. München 1835-1852. 2. Abdruck Linz 1904 ff. — F. Nuñez, Arte de Pintura 1615. — Notas sobre Portugal. Exp. nac. do Rio de Janeiro 1908. Lissabon 1909. — P. A. Orlandi, Abecedario Pittorico accrescinto da Pietro Guarienti. Venedig 1753. — R. Ortigão, Etudes sur les Peintures du Roi. Lissabon 1908. — J. D. Passavant, Die christliche Kunst in Spanien. Leipzig 1853; Traité des Tableaux flamands qui existent en Portugal. — G. Pereira, Estudos Eborenses. (Bellas Artes, Evora 1886.); A Collecção des Codices com Illuminuras da Biblioteca Nacional de Lisboa. Lissabon 1904. — P. I. de Piedade e Vasconcellos, Historia de Santarem Edificida. Lissabon 1790. — Portugal contingente de Associação dos Engenheiros civis portuguezes. — E. Prestage, Early Portuguese paintings. (Burlington Mag., 1910, Sept.) — J. Queiroz, Ceramica portugueza. Lissabon 1907. — A. Raczynski, Les Arts en Portugal. Paris 1845; Dictionnaire historico-artistique du Portugal. Paris 1846. — J. Rasteiro, Quinta e Palacio de Bacalhoa em Azeitão. Lissabon 1895. — G. de Rezende, Vie du Roi João II et Mélanges. 1554. — A. Ribeiro dos Santos, Memorias que colheo. 1795. (Handschriften auf der Nat.-Bibl. zu Lissabon.) — Robinson, The early Portuguese School of Painting. (The Fine Arts quarterly Review, 1866.) — Conde de Sabugosa, O Paço de Cintra. Illustr. durch d. Königin Amelie. — D. Frey Francisco de Sam-Luiz, Batalha. (Mémoires de l'Acad. de Lisb., 1827.) — P. A. Seco, Escripturas da Ordem de Christo colligedas por Ordem del Rey don Sebastião, 1516. (Handschrift auf der Nat.-Bibl. zu Lissabon.) — F. L. de Sousa, Memoiren. 1614-1633; Historia de San Domingo. Batalha. — U. Thieme u. F. Becker, Allg. Lexikon der bildenden Künstler.

Leipzig 1907 ff. — Tubino, La Pintura en tabla em Portugal. (Museo español de Antigüedades, 1876.) — C. Uhde, Baudenkmäler in Spanien und Portugal. Berlin 1889-1892. — J. Vasconcellos, Historia da arte em Portugal. (6 Hefte in Archeologia Artistica.) Porto 1881-1885. — B. Varchi, Liçoens sobre a pintura. 1580. — I. de Vilhena Barbosa, Monumentos de Portugal historicos usw. Lissabon 1886. — R. le Virloys, Dictionnaire d'Architecture. Paris 1770. — S. Viterbo, Noticia de algunos pintores portuguezes, etc.; L'Enseignement des Beaux-Arts en Portugal. — W. C. Watson, Portuguese Architecture. London 1908.

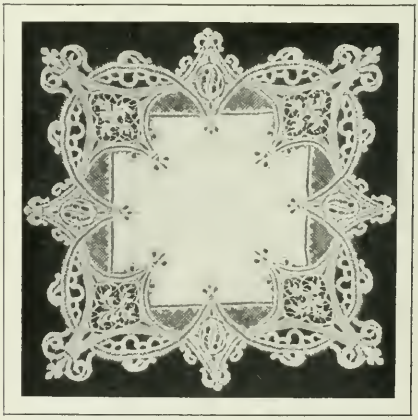

Abb. 745. Maria Augusta Bordallo Pinheiro, Spitzen von Peniche.

NAMENVERZEICHNIS

(BEARBEITET VOM VERLAG)

A

Aachen, byzant. Bauweise 102
Abbassiden 24, 40, 162, 163
Abdeli, Don Meir, jüd. Archit. 165
Abd-el-Melik ben al-Mansûr, sein Elfenbeinkasten in *Pamplona* (Kath.) 98, 99*
Abderrahmân I. 94
Abderrahmân II. 94
Abderrahmân III. 97, 116
Abderrahmân, mohammed. Archit. 163
Abderrahmân-ben-Zayan, muselm. Elfenbeinschnitzer 98
Abrahão, Rabbiner 352
Abrantes, Grab des Dom João de Almeida 343*, 350
Abu-Dolaf (Mesopotamien) 43
Abu Ischak el-Istachri 40
Achämeniden, Baukunst 9 bis 13, 20, 22, 23; Münzen (Dareiken) 25; Skulptur 10, 23. — s. a. *Firuz-Abâd, Persepolis, Susa*
achteckiger Grundriß 31
achtspitziger Stern: Rippenkuppel von San Miguel *(Almazan)* 168; Tür von *Daroca* 208. — s. a. Kuppel
Acosta, Pedro Alvarez de, Bischof von *Porto* 252
Adaro, Eduardo de, Archit. 309
Adufas s. Muscharabies
Affonso, Infant Dom 340
Affonso, Kardinal, Sohn Emanuels 359
Affonso de Portugal, Erzbischof von *Evora* 348, 359
Affonso Henriques s. Alfons I. von Portugal
Afrika, Eindringen der muselman. Baukunst 2, 41, 44. — s. a. *Ägypten, Marokko, Tunis*
Agost, Sphinx (iber. Skulptur) 59
Agostino von Coimbra, Chronik 349
Agra (Indien), Tadsch Mahall 34, 35*
Aguado, Archit. 309
Aguilar de Anguita b. *Sigüenza*, iber. Waffen 59
Ägypten I, 10, 11, 12, 13, 23, 27, 29, 34, 35, 36, 44, 119; Befestigung 122; Beginn des Christentums 36; direkter Einfluß *Persiens* 7, 44; koptisch s. dort; muselman. Archit. s. *Kairo*
Aischylos 60
Ajimez (Ajimezes): *Germigny-des-Prés* 103; *Gerona* (San Danial) 82; *Katalonien* (A. an Minarett-Glockentürmen) 89; *Mérida* (Architektur-Bruchstücke) 93, 95*, 280; *Oviedo* (Santullano u. San Tirso) 63, 64, 66*, 70*; *San Miguel de Lino* 66, 70*; *Santa María de Naranco* 70; *Saragossa* (Aljafería) 96, 280; *Toledo* (angebl. röm. A.) 73, 74*; *Valencia* (Audiencia) 234
Ajuda, Schloß b. *Lissabon* 372, **373**; Kirchengeräte 355*, 356*, 361; Skulpturen 58, 372
Akhpat (Armenien), Kapelle **38**, 45*, 95, 169
Alaquaz, Fayencen 208
Alava, Juan de, Archit. 225
Alba, Herzog 167
Albeldence, Chronik 72
Albi, Sainte-Cécile 150, bemalte Statuen 183, 188*
Albistan, hettitische Löwen 58
Alcalá de Henares 162; Alcázar 120, 120*, **167-168**, 235, 236*; Kapelle des Oidor 167, **168**; Kathedrale, Grabmal des Kard. Jiménez 239
Alcalá de los Panaderos, Festung 138, 140*
Alcántara, Brücke über den Tajo 61, 61*, **161**, Nepomuk-Statue 472; Sant'Amroa, Fayenceverkl. 368
Alcántara da Cunha, Pedro d', Bildh. 372
Alcázar s. *Alcalá de Henares, Madrid, Segovia, Sevilla, Toledo*
Alcobaça 324. — Kloster Santa Maria 324—327; Bibel 351; Kapitelsaal 326; Kirche 320, **324-326**, 330, 342, 361*, 369, Grab der Königin Beatrix 332*, 339, Grab der Ignez de Castro 333*, 339, Tonskulptur 365; Kreuzgang des Dionys 324*, 326, 330, Brunnenhaus 325*, 326; Küche 326, 347
Alcora de Talavera, Porzellan 305*, 306
Aldeguela, José Martín de, Archit. 296*, 298
Aledo, Schloß 159
Alemany, Maler 185
Alemtejo (port. Provinz) 336
Aleppo, Moschee 42, 47*; Zitadelle 120, 121, 121*
Alexandrien, Stoïkerschulen 106
Alfons III. von Aragonien 185
Alfons V. 186, 190
Alfons I. von Kastilien 116
Alfons II. (el Rey Casto) 62, 64, 65, 92
Alfons III. d. Grosse 76, 92, 106
Alfons VI. 64, 92, 93, 113, 114, 116, 119, 121, 122
Alfons VII. 142
Alfons VIII. 144, 163
Alfons X. 168, 173, 208
Alfons XI. 169
Alfons I. (Affonso Henriques) von Portugal 322, 324, 337, 338; Grab in *Coimbra* (Santa Cruz) 342*, 349

Die geographischen Namen sind der besseren Übersicht wegen in *Kursivschrift* gesetzt. — Die fetten Ziffern weisen auf die Stelle hin, wo der Gegenstand ausführlich behandelt ist. — Die den Ziffern beigefügten * bedeuten eine Abbildung.

Alfons III. 339, 352
Alfons IV. 353
Alfons V. 354
Alfons XIII. von Spanien 313
Alfons, Bruder Isabellas der Kathol., Grabmal in *Miraflores* 182
Alhambra b. *Granada* 34, 147, 152, **209-214**, 213*, 214*, 215, 216; Alcazaba 210; Fayenceverkleidungen 206; Löwenhof 211, 212-213, 214*; Patio de los Arrayanes 211, 212; Puerta Judiciaria 211, 212, 334; Saal des Mihrab 211; Sala de la Barca 211; S. de los Embajadores 211, 213*; S. de las dos Hermanas 212, 213; S. de la Justicia 212, 213, 214; S. del Peinador 211; Torre de la Vela 210; Vase 207, 211*
Ali, mohammed. Künstler 280
Alicante, Schloß 159
Aljamas dadas á las artes de la paz (Vereinigungen von Christen und Mohammedanern zur Pflege der Künste des Friedens) 162
Aljubarrota, Schlacht bei 205, 320, 328, 334
Al-Mansûr, Vezier Hischams II. **94-95**, 99, 113, 116
Almazan b. *Soria*, San Miguel, Rippenkuppel 168 bis 169
Almedinilla (Prov. *Córdoba*), iber. Waffen 59, 60*
Almeida, Dom João de, Grabdenkmal in *Abrantes* 343*, 350
Almeida, Jorge de, Bischof von *Coimbra* 350
Almeida, José, Bildh. 372
Almeida, Simoes de 375
Almeria 209; Festung 138
Almodóvar del Rio, Schloß 159, **160**
Almohaden 137, **162**, 169, 171, 209, 216
Almonacid, Sebastián de, Bildh. 238
Almoraviden 74, 117, **162**
Almorchón, Schloß 160
AlonsoFonseca II., Erzbischof von *Toledo* 230
Al-Rami, Archit. 152
Altamira, Auerochse (prähist. Wandmalerei) 57*
Alvarez, José, Bildh. 312
Alvarez, Manuel, Bildh. 299
Alvito, Schloß 348, Kirche 368
Amiens, Kathedrale 146, 149, 331, Goldene Jungfrau 174
Amigoni, ital. Maler 332
Ampurias (Emporion), kyklopische Mauern 57; römische Funde 61, 63*
Amra, Kusêr (Syrien) **36**, 39, 41*, 45, 81, 100, 103, 215
Andalusien, Moscheen 67; christl. Baukunst 152-153, 156, 159-160, 169-172, 224 bis 225, 235; Malerei 196 bis 197, 198, 247, 262-263, 264-265, 269-277, 280; Manuskripte 200; Plastik 183 bis 185, 239, 257—262
andalusischer Stil (muselmanischer) **162-163**, 170, 171. — s. a. *Alhambra, Fez, Sevilla (Alcázar)*
Andino, Cristóbal de, Goldschmied 257
Andrés, Bildh. 202
Anglada, Maler 315
Angoulême, Anjouer Gewölbe 222; byzant. Bauweise 102
Angulasters (Ost-Pyr.), San Miguel 129
Ani (Armenien), Festungswälle 121; Kathedrale 38, 44*, 51, 66
Antenor 255
Antiochia (Syrien), Marienkirche 38, 43
Antipendium (Altarvorsatz) 129, 131, 137; emailliert 137, 138*, 173, 177*; gemalt 129, 131; gestickt 205, 206
Antonio, Giovanni, Bildh. 372
Antwerpen 353, 360; Rathaus 236
Aparicio, vielfarb. Grab in *Salamanca* (alte Kathedrale) 167, 174
apokalyptischer Kommentar 351; des heil. Beatus **90-91**, 90*, 91*, 92*, 93*, 130, 206
Apollonius von Tyana 11
Apsis und Apsiden 8, 37. — Über Dreikonchen-Grundriß: *San Juan de las Abadesas* 86, 86*; *Tarrasa* (San Pedro) 80. — Über Überhalbkreisbogen - Grundriß **43**: *Córdoba* (Moschee) 95; *Geröme* (Kirche von Tokale) 40, 77, 100; *Kappadokien* (Kapellen) 40, 42 bis 43; *Lykaonien* (Kirchen) 40, 42-43; *Pedret* (Kirche) 85; *San Feliú de Boada* 85; *San Feliú de Guixols* 85; *San Miguel del Escalada* 77, 77*; *Siwrihissar* (Kirche) 77, 100; *Tarrasa* (San Miguel, San Pedro, Santa María) 79, 83. — Zentralapsis s. Sanktuar, Umgang
Aquaedukte (pers. Canots): *Elvas* (da Amoreira) 339; *Evora* (da Prata) 339; *Kasr-i-Schirin* 21; *Segovia* 60, 61*, 118; *Tarragona* 60
Aquamanile 99, 104*, 213, 216
Aquete s. Huguet
Arabien 1-3, 7. — s. a. Mohammedaner
Aragón, Juan de, Bildh. 242
Aragonien s. *Katalonien*
Aranda, Jiménez, Maler 315
Aranjuez 306; Palast bei *Madrid* 302
Arce, Martín Vásquez de, Grabmal in *Sigüenza* 237, 238*; Palast in *Sigüenza* 235
Architektur, vielfarbige: *Agra* (Tadsch Mahall) 34; *Alcalá de Henares* (Kap. des Oidor) 168; *Alhambra* 34, 211, 213 bis 214; *Bidschapur* (Grab des Mohammed Adil Schah) 34; *Burgos* (Kreuzgang d. Kath.) 167; *Córdoba* (Moschee) 95; *Elne* (Kirche) 119; *Espirade-l'Agli* (Stiftskirche) 119; *Fenouillar* (Saint-Martin) 118; *Saint-Martin du Canigou* 118; *Salamanca* (Grab d. Aparicio in d. alten Kath.) 167; *San Baudelio* 118, 119; *Tarragona* (Kath.) 178; westgot. Manuskripte 91. — s. a. Fayencen
Arcos, Prangersäule 35
Arellano, Juan de, Maler 278
Arenas, Fernández de, Archit. 283
Arenas, Diego López de 164
Arevalo, Schloß 157, 158
Arfe, Antonio, Goldschm. 284
Arfe, Heinrich (Enrique), Goldschmied 256, 279*, 281*, 283, 284
Arfe, Juan de, Bildh. 252*, **256-257**
Arles, byzant. Bauweise 102
Arles-sur-Tesch, Kirche 89
Armenien 7, 7*, 8, **38**, 39, 44, 51, 65, 66, 121
Arñao y Vergara, Glasmaler 286
Arnold de Barbazon, Bischof von *Pamplona* 151
Arras, Teppichwebereien 205
Arrondi, Ali, maur. Bildh. 202
Artigas, Archit. 311
el-Aschik (Mesopotamien), Palast 43
Asien 5, 13, 28, 29
Assisi Rodriguez, Francisco de, Bildh. 375
Assyrien, Befestigungen 11, 20, 160; Relief mit eiförmigen Kuppeln 11, 13*
Astorga, Befestigung 248*,

252; Kathedrale 225, 225*; Goldschmiedearbeit. 282*, 284; emaill. Kästchen 137, 139*, Retabel 242*, 244; Rathaus 248*, 252
Asturien, vorroman. Archit. u. Skulptur 1, 4, 62-72, 90, 102, 105; gotische Archit. 149
Atarfe 61
Ateca 164
Athanagild, Westgoten-König 61
Atoleiros, Schlacht bei 328
Augusta Emerita s. *Mérida*
Aurona (Lombardei), Kirche 47, 51, 53*
Ausona, Kirche, Manuskript 136
Auvergne 110, 323
Avallon, Saint-Ladre 123
Aveiro, Kapelle do Senhor das Barrocas 362*, 370
Avelar, Gioseffo de, Maler 373
Avila 157, 232; Befestigung 119, 119*; Kathedrale 119*, 121, Glasfenster 286, Monstranz 256; Profanarchit. 156, 159*; San Salvador 115; San Vicente 112*, 115*, **116**, 125, Skulpturen 112*, 122*, 123; Santo Tomás, Kirche u. Kloster 225, 232; Stier (iber. Skulptur) 57, 58*; Tor des Mercado Grande 121; Tor San Vicente 120*, 121
Avilés (Kastilien), Casa de los Baragañas 155
Aviz 340; Orden von San Benito d'Aviz 328, 333
Ayalla de Obidos, Josefa, Malerin 373
Ayres da Quintal, Archit. 343
Ayuso, Rodriguez, Archit. 309, 310*
Azulejos (Fayence-Kacheln) s. Fayence

B

Baalbek, Tempel 12
Babylon 11
Bacalhôa, Palast 367-368
Bacchus, Triumph des, hellenist. Stoff in *Paris* (Musée Guimet) 27
Bachelier, Nicolas, Archit. 236
Baçó s. Jacomart Baçó
Badajoz, Kathedrale, Grabplatte des Lorenzo Suarez de Figueroa 258*, 262; Zitadelle 160
Baena, Alfonso de, Maler 197, 202*
Baeza, Erzbischöfl. Seminar 221
Bagdad, Kalifen iran. Abstamm. 38; Umwallung 121
Balazote, Kuh (iber. Skulptur) 58*, 59
Balearen 101. — s. a. *Bellver, Costig, Ibiza, Inca, Palma*
Balkendecken, muselmanische (span. Alfarge, Artesonado 165, 168, 236) 50, 85, 95, 143, 154, 157, 164, 165, 166, 168* 237
Ballabar, Ezmel, mohammed. Archit. 167
Baltásar Carlos, Infant, Sohn Philipps IV. 272; Bildnisse von Velázquez 268*, Taf. III
Bamian (*Indien*), Trompenkuppeln 11
Baños (Prov. *Palencia*), San Juan Bautista 73, 74, **75-76**, 75*, 76*, 77*, 83; Retabel 186, 191*
Barbaren, Einfall der 1, 29
Barbastro, Kathedrale, Retabel 237
Barcelona 106, 186, 189, 206, 310, 311; Audiencia 341, 344; Casa Consistorial 155 bis 156, 155*, 176; Dalmases-Palast 235; Häuser im Paseo de Gracia und de San Juan 311*; Justizpalast 310*, 311; Kathedrale Santa Eulalia **149-150**, 239, Chorstühle 202, 206*, Glasfenster 286, Monstranz 204, 283, Pietà 197, Retabel 186; Museum 311; roman. Malereien 129, 130, 134; Palast der Comtes 235; Palastkapelle Santa Agueda (Prov. Mus.) 154; Palau de la Diputación 155*, **156**, 156*, 157*, 176; Park Güell 310; Retabeln 188, 189, 193*, 194*, 195*, Taf. I; Sagrada Familia-Kirche 310; Slg. Guiu und Pascó 215; Slg. Vidal Ferrer 187, 192*; San Pablo del Campo 82, **84-85**, 84*, 85*, 120; San Pedro de las Puellas 82; Santa Ana, Pentecosté 186
Barcelos, Gräfin von 163
Barco, Schloß del 167
Barnuevo, Sebastián Herrera, Archit. 291
Barrón, Eduardo, Bildh. 313, 313*
Bartolomaeus, Meister, Bildh. 174
Basilika 3-6: italienische 363; lateinische 6, 35, 36, 36*, 67; lateinisch-morgenländische 35*, 42, 48*, 52, 63, 64, 154; portugiesische 369, 370, 372; römische 35; spanische und französische 113, 114
Basilius, heil. 36
Bataille, Colin, französisch. Hautelisse-Weber 196
Batalha 328, 344; Brücke mit Spitzbogen 339. — Kloster Santa Maria da Victoria 327*, 337, 360; Kirche 212, 320, 327*, 328*, **328-332**, 333; Grabkapelle des Stifters 328*, **329**, 333, 334; Gräber von Johann I. und Philippa von Lancaster 328*, 339, Dom Fernando, Dom João, Dom Henriques, Dom Pedro 339, 340; Unvollendete Kapellen **330**, 332, 334, 337*, 343-344; Kapitelsaal 330; Kgl. Kreuzgang 328*, 329*, 330, 334, Brunnenhaus 329*, 330
Bayeu, Francisco, Maler 304, Bildnis von Goya 299*, 304
Beatrix, Gemahlin Alfons' III. von Portugal, Grab in *Alcobaça* 332*, 339
Beatrix, Mutter Eman. I. 367
Beatrix, Gemahlin Johanns I. von Kastilien 323
Beatus von Liebana, Apokalypt. Kommentar 90, 90*, 91, 91*, 92*, 93*, 130, 135, 192
Becerra, Gaspar 242, 242*, **243-244**, 252, 254, 267
Befestigungen: *Alcalá de Henares* (Alcázar) 120, 120*, 167-168; Almodóvar del Rio 159, **160**; assyrische 20; *Astorga* 119; *Avila* 119, 119*, 120*, 121; *del Barco* 167; *Belem* (Turm) 339*, 344-345; *Bellver* 160, 162*, 163*, chaldäische **19** bis **20**, 48, 160; *Coca* 159, 160*; *Gaillard* (Schloß) 49, 210; *Gent* (Schloß) 48; griechische 48; *Kairo* (Tore Bab en-Nasr und Bab el-Futûh) 122; Karaks der Kreuzfahrer 161, 210; *Leiria* 331*, 332*, 335, 337-338; *León* 119; *Lugo* 119; *Medina del Campo* (de la Mota) 120, **158-159**, 161*, 162*; muselmanische 48, 119-122, 138, 210; partische 121; persische 20, 48, 121, 161; pers.-syr. 138; phönikische (kyklopische) 57; *Piedra* 120; portugiesische 336-339; römische 48; *Salamanca* (Palast Monterey) 228-229; *Segovia* 119, (Haus d. Juan

Bravo) 232, 233*, (Palast Lozoya) 166, 168*, (Parador Grande) 166; spanische Festungen u. Schlösser 119 bis 121, 157-161, syrische 121; *Tarragona* 118*, 119, 120; *Thomar* 327; *Toledo* (Alcázar) 119, 120*; (Puerta del Sol) 120, 120*; *Turegano* 119, 160*; *Zamora* 119. — s. a. Pechnasen, Schießscharten, Türme, Zinnen
Belchite (Prov. *Saragossa*), Triptychon 188
Belem b. *Lissabon*, Fayence-Werkstätten 347. — Hieronymus-Kloster 341-342, 343, 344, 360; Kapitelsaal 342; Kreuzgang 335*, 342; Santa Maria 320, 334*, 335*, **341-342**, 343, 349; Chorstühle 361. — Turm 339*, 344-345
Bell, Miss Gertrude 7
Belles, Guillaume, Glasmaler 360
Bellpuig, Kirche, Grabmal des Don Ramón de Cardona und Doña Isabel 241
Bellver bei *Palma*, Schloß 160, 162*, 163*
Bellver, Ricardo, Bildh. 312
Bélmez, Schloß 160
Benavente (Kastilien) 142
Benavente (Prov. *Lérida*), Retabel 189, Taf. I
Benavente, Juan de, Goldschmied 257, 281*, **284**
Benediktiner 1, 141, 142, 145, 324. — s. a. Kluniazenser, Zisterzienser
Beni Hammad, Kalaa der (Prov. *Constantine*) 5*, 8, 206, 214, 216. — s. a. *Kasr el-Menar*
Beni-Nasr, muselman. Stamm 209
Benlliure, Bildh. 312
Benoît de Sainte-Maure 199
Bergaz, Alfonso, Bildh. 299
Berjoeria, Palast von 374
Berlin, Kaiser Friedrich-Museum 269, Kunstgewerbe-Museum 139
Bermejo, Bartolomé (Bartolomeus Rubeus), Maler **197**, 203*, 286
Bermejo, José 315
Bernard de Lacalle, Bischof 215
Bernhard, heil. 141, 322, 324
Bernini, Lorenzo 294, 300, 372
Berruguete, Alonso, Bildh. 203, 230, 239*, **240-242**, 240*, 241*, 243, 254, 267
Berruguete, Pedro, Maler **193**, 240
Besançon, Palast von Granvelle 236
Biaz, Fayencen 208
Bibel: von *Alcobaça* 351; von *Avila* 135, 136; des Dalmacio de Mur 136; des heil. Isidor 90; Karls d. Kahlen 130; in *Lissabon* (hebr. Bibel d. Nat.-Bibl.) 352; in *Madrid* (Mus. Arqu. 136); von *Noailles* 135, 136, 136*, 137*, 280
Bidschapur (Indien), Grab Mohammed Adil Schahs 34, 226
Bilbao, Grab des Chávarri 312
Blanka von Kastilien 146
Blanka, Gemahlin Peters I. 165
Blay, Bildh. 312
Blendarkaden: *Firuz-Abâd* 10, 10*, 30, 51; *Kasr Kharâneh* 1*, 19, 30, 46, 51; *Lombardei* (Kirchen u. Paläste) 50-51; *Le Puy* (Notre-Dame) 104, 109*; *Oviedo* (Santullano) 63; *Rabbat-Ammon* 19; *Rakka* 51, 51*; *Saint-Génis-des-Fontaines* 101, 108*; *Saint-Sernin* (Basilika) 114; *Santiago de Compostela* (Basilika) 114; *Tâk-i-Bostân* 18, 18*, 47
Boabdil, König, Kleidung und Waffen 216-217, 217*, 219*
Bocairente, Sphinx (iber, Skulptur) 59
Boffi, Guillermo, Archit. 150
Bohemund, Grabkapelle in *Canosa* 50
Bohi, Santa Maria 129, 135
Bonafé, Matias, Bildh. 202, 206*
Borgaña, Felipe de (Felipe de Vigarni, Philippe de Bourgogne) 146, 202, 203, **238-239**, 238*, 239*, 241
Borgia, Kardinal 190
Borgoña, Juan de, Maler 193, **194**
Borrassá, Luis, Maler **186**, 191*, 192
Borromini 290
Bort, Jaime, Archit. 291, 291*
Boucher 303
Boucicaut, Marschall, Stundenbuch 187, 192*
Bourges, Kathedrale 146, 147, Skulpturen 172
Boutaca, Archit. 341
Boutelou, Etienne, Archit. 293, 293*
Bouts, Dirk 194
Braga (Portugal), Adufas 348; Casa dos Coimbras 344; Kathedrale, Chorstühle 366, Elfenbeinkästchen 98, Stickereien 362
Bragança, Adufas 348; Antiga Casa do Senado 330*, 336
Bramante 230, 240, 363
Bravo, Juan, sein Haus in Segovia 232, 233*
Brito, Frey Bernardo de, Miniaturmaler 351, 353
Bronze s. Kupferarbeiten
Bronzino 246
Brücken: *Alcántara* 61, 61*, 161; *Batalha* 339; *Cáceres* 161; *Cangas de Onís* 161; *Ceret* 161, 163*; *Dizful* 21, 21*; *Elche* 161; *Gerona* 161; *León* 295*, 298; *Lugo* 161, 164*; *Madrid* (Segovia und Toledo) 295*, 298; *Mérida* 61, 62*; *Rondo* (Puente Novo) 296*, 298; *San Juan de las Abadesas* 161, 164*; *Schaschter* 21, 21*; *Toledo* (San Martin) 138, 161, 165*; *Valencia* (Puente Real) 298; *Zamora* 161, 165*; Befestigte Brükken 138, 158, 161
Brunelleschi 186, 234
Brunnenhäuser von Klostern: *Alcobaça* 325*, 326; *Batalha* 329*; *Santas Creus* 144, 144*
Brussa (Kleinasien), Grüne Moschee 78
Brüstungen s. Zinnen
Budapest, Museum 280; Slg. Nemes 263*, 268
buddhistische Architektur in *Turkestan* vor der mohammed. Eroberung 45
Buitrago, Hospital, Retabel 193
Burgos 227-228, 236, 238; Casa del Cordón 225*, 227, 232; Casa de los Cubos 227; Casa de Miranda 226*, 228, 229; Kathedrale 146-147, 146*, 147*, 148, 152, 226, 329, 332, Capilla del Condestable 227, 332, Chorstühle 202, Gitter 283, Glasfenster 286, Holztür 283, Monstranz 256, Plastiken 173, 174, 177*, Retabel 181, 185*, Tras-Sagrario 238*, 239; Museum, Altarvorsatz aus *Silos* 137, 138*, Grabmal des Juan de Padilla 182, 187*
Burgund 6, 110, 328, 360, Bildhauerschule 123, 176, 177; Malerschule 133. — Künstl. Bezieh. zu *Spanien* und *Portugal* s. dort

Byzanz 1, 3-5, 7, 8, 26, 27, 38, 48, 51, 53, 317, 318; Architektur 13, 37, 38, 53, 61, 66, 100-104, 279, 317, 318; Ausbreitung d. byz. Kunst über das Abendland 100-104, 279; Malerei 3, 132, 133; Mosaik 95, 103; Stoffe 27, 139

C

Cáceres, Almarez-Brücke 161
Cádiz, Kathedrale, Skulptur 255*, 259, Monstranzen 279*, 280*, 283, 284, Retabel 259; Rathaus 251
Caesarea (Kappadokien) 36
Çafont s. March Çafont
Cahors, byzant. Bauweise 102; Kathedrale, Giebelfeld-Skulptur 127
Calatayud 164; Santa María Mayor 225
Caldas de Rainha, Matriz 368
Caldeira, Eduardus, Miniaturenmaler 352
Calderón 247, 272, 319
Calixt III., Papst 220
Calvo, Bernardo, Bischof 99
Caminha, Stiftskirche 368
Campaña, Pedro (van Kempeneer), Maler 259*, 262
Campero, Juan, Archit. 223
Cangas de Onís, Brücke 161
Cano, Alonso, Bildh. 255*, 256*, **259-261**, 265, 272*, 274, 299
Canosa (Südit.), Grabkapelle Bohemunds 50
Canot, unterird. Wasserleitung in *Persien*, s. Aquaedukte
Canyes, Marcos, Bildh. und Goldschmied 176, 204
Capra, Alvares, Archit. 309
Caracalla, Thermen in *Rom* 52
Caravaggio, Michelangelo (Amerighi) 269, 270
Carbonell, Juan, Goldschm. 203
Carbónero, Moreno, Maler 314, 314*
Carcagente, Kirche, Retabel 264
Carcassonne, Saint-Nazaire 144
Cardona, Pentecosté aus d. Kirche 186; Profanarchit. 156
Cardona, Ramón de, Grabmal in *Bellpuig* (Kirche) 241
Carducho, Vicente, Maler 263
Carlier, René, Archit. 293, 293*, 294
Carlos el Noble s. Karl III. von Navarra
Carmona, Salvador, Maler 296*, 298, 299
Carpintero, Macías, Archit. 230
Carracci 302
Carreiro, Grab in *Santarém* (Graça-Kirche) 350
Carreño, Fernando de, Festungsbaumeister 158
Carreño de Miranda, Juan, Maler 274
Carro, Eduardo, Maler 314
Carvajal, Luis de, Maler 267
Carvalho, Maler 352*, 353
Casas, Ramón, Maler 315
Casas y Nova, Fernándo de, Archit. 292, 292*
Castayls, Jaime, Bildh. 174, 175
Castellón de Ampurias, katalon. Wohnhaus 154, 154*, 156
Castilho, Diogo de, Archit. 349
Castilho, João de, Archit. 326, **341**, 342, 343, 349
Castillo, Juan del, Maler 263, **264-265**, 274, 275
Castro Daire, Einsiedelei, Stickereien 362
Castro, Felipe de, Bildh. 299
Castro, Guillén de 71, 247, 319
Castro, Juan Sánchez de s. Sánchez
Castulo 61
Catè, Kirche, Retabel 190
Cayla, Aimery, Archit. 236
Cean Bermudez 183, 230
Celon, Fresken 135
Cerbère 352
Ceret (Ost-Pyrenäen), Brücke 161, 163*
Cervantes 247, 303; Büste von Sala 312
Cervantes, Kardinal, Grabmal in *Sevilla* (Kath.) 183
Céspedes, Pablo de, Maler 263
Chacon, Francisco, Maler 195
Chaldäa, Architektur 7, 13, 65; Befestigungen 19-20, 48, 160; Chaldäo-persische Architektur 15
Chartres, Kathedrale 146, Skulpturen 122, 172
Chatranez o Francez, Nicolau (Nicolas Chatranais der Franzose), Archit. **341**, 343, 349, 351, 355, 360
Chavanne, Reise nach *Ost-China* 45
Checa, Ulpiano, Maler 314, 316*
Chiavari, Archit. 369
Chicharro, Eduardo, Maler 315
China, Einfluß der westasiat. Kunst auf Ch. 7, 28, 29, 45, 319; Einfluß Chinas auf die europ. Kunst 28, 29, 195
Chorstühle s. Holzarbeiten
Chosroës II. 17, 22, 26; Münzen s. Z. 25, 27*; Schale 25*, 26, 28
christliche Frühkirchen 35, 36, 37, 46
Christus: Cristo del Gran Poder 258; Cristo de la Espiración 258*, 262; Señor de la Pasión 258; thronend 101, 108*, **126** bis **127**, 127*, 128*, 129, 131, 133*
Christusorden **333**, 340, 341
Christuszeichen 61, 65*, 89, 89*
Churriguera, Jerónimo 292, 293
Churriguera, José 292
Churriguera, Nicolás 292, 293; churrigueresker oder neuplatereskerStil 291-295, 368
Ciborium 67, 130, 184, 372
Cinanda, Vicente, Maler 315
Cintra, Prangersäule 351; Schloß 340*, 341*, 343, **345-347**, 367. Küche 347, Fayence-Verkleidungen 373
Cisneros, Kardinal 238
Citeaux s. Zisterzienser
Ciudad Rodrigo, Kathedrale, Triptychon 194; Profanarchitektur 235, 237*; Rathaus 251
Clairvaux, Abtei 324
Clermont-Ferrand (Auvergne), Kathedrale 150; Notre-Dame-du-Port 113
Cluny s. Kluniazenserbauten
Coca, Schloß 158, **159**, 160*
coctus later (gebrannter Backstein) 30
Codex: Calixtinus 113; de la Coronación 199; Emilianus 91; von *Ripoll* 132; des Rey Sabio 198, 200, 203*, 204*; Vigilanus 91, 93*, 106
Coelho, Bento, Maler 373
Coello, Alonso Sánchez (Sanches Coelho), Maler 260*, 261*, **266**, 353*, 358, **373**
Coello, Claudio, Maler 278, 278*
Coimbra 323, 328, 356; Casa de Sub-Ripas 344; Einnahme 320; Museum 348*, 356, 357, 359, 360, 360*, 365; Santa Clara (Kloster), Grab d. Isabella von Arag. 339, Kapelle 364; Santa Cruz (Pantheon) **343**, 349, 360, 364, Chorstühle 354*, 360, Gräher Alfons' I. (342*) u. Sanchos I. 349, Malereien 356, Retabeln d. Kreuzgangs 350, Steinkanzel 349; São Salvador 324; São Thiago 324; Sé Nova (Neue

Kath.) 364; Sé Velha (Alte Kath.) 320, **323-324**, 323*, 328, 349, 360, Especiosa-Tür 350, Fayenceverkl. 340*, 347, Goldschmiedearb. 361, Retabel 343*, 350, Skulpturen 350, Stickereien 362; Tellez (Haus der Maria), Tür 344; Universität 364, 366, Kapelle (Tür u. Fenster) 344
Colin, Michel, Bildh. 236
Colonia, Francisco de, Arch. 146
Colonia Junonia (Karthago) 60
Columba, heil., Leichentuch 139
Columbus 182; Grabmal in *Sevilla* (Kathedrale) 313, 313*; Statue von Suñol 312
Comes, Manuskript 90
Como, S. Abbondio 50
Conques (Aveyron), Sainte-Foi 113
Contreras, Kardinal 168
Contucci, Andrea s. Sansovino
Copin de Holanda, Diego, Bildh. 238
Corbeil, Notre-Dame, Statuen 122
Córdoba 61, 109, 164, 209; Austreibung von Mönchen 76; Kathedrale 225, Capilla Villaviciosa 169, 171*, Monstranz 283, Türflügel 208; Leder 157, 201, 237; Moschee 34, 35*, 42, 44, 47, 48*, 50, 66, 74, 77, **94-95**, 96, 96*, 98, 103, 104, 108, 169, 171, 280; Museum 277; Reise zweier franz. Mönche nach C. 109; San Lorenzo 169; San Miguel 169; San Nicolas 169; San Pedro 169; Santa Marina 169; Schloß 160; Umwallungen 138
Corrado, ital. Maler 302
Corral, Felipe del, Bildh. 299
Corrèa, Großmeister von *Thomar* 351*, 358, 359
Correggio 264, 267, 270
Costa e Silva, J. de, Archit. 374
Costig (Mallorca), Stiere (iber. Skulpturen) 58*, 59
Covadonga 161; Basilika 308, 309*
Covarrubias, Andrés de, Maler 184
Crescenzi, Marquis de la Torre, Archit. 249, 290
Crucero (Vierung): in orientalisch-persisch. Stil *Melque* (Santa María) 77. — *Almazan* (San Miguel) 168 bis 169; *Batalha* (Santa Maria da Victoria) 329; *Burgos* (Kath.) 146, 147*, 226; *Saragossa* (Seo) 151*, 152, 226; *Toledo* (San Juan de los Reyes) 152*
Cruz, Diego de la s. Diego
Cuba, Marquis von, Archit. 308
Cuellar, Schloß 158
Cuenca, Kathedrale, Chorstühle 283, Gitter 283
Cuerda seca 284-385, 347. — s. a. Fayence
Cunha, Luis de, Miniaturenmaler 353

D

Dächer, flache (terassenförm. Dächer): *Batalha* (Santa Maria) 327*, 329; *Evora* (Kath.) 326*, **328**, 332; *Palma* (Kath.) **154**, 154*, 332; *Zypern* (französ. Kirchen) 332
Dalmacio de Mur, Erzbischof 177, 178; Goldkelch 204, 207*
Dalmau, Luis, Maler **188-189**, 193*; Schule 194*, 197
Damaskus, Große Moschee 37*, 41, 42, 44, 45, 46*, 82
Damgan, Türme 38
Dancart, Bildh. **184**, 202
Darmas, Duarte 352
Darmstadt, Galerie 359
Daroca 164, 176; Kirche, Custodia 176, 203, 208*, Retabel 195, 201*, Tür u. Türflügel 208, 212*; San Domingo de Silos, Retabel 195, 202*
David, Gérard, Maler 359
David, Louis 302, 313
Degrain, Muñoz, Maler 314, 315*
Delacroix 314
Delaroche 314
Dello, Maler 185, **191**
Delos, Löwen von (Plastik) 59
Delorme, Philibert 235
Derrè-i-Schahr, Palast **18**, 28, 41
Despujol, Stiftsherr 204
Deutschland 20, 326, 329; Bezieh. zur iranisch-syrischen Baukunst 42, 109; Bezieh. zu *Spanien* und *Portugal* s. dort. — s. a. *Marburg, Meißen, Minden, Regensburg*
Diaz, Alexander Gomez, Bildh. 372
Diaz de Toledo, Don Pedro 168
Diego de la Cruz, Bildh. 181, 182, 186*
Diéz, Pedro, Goldschmied 220
Digor (Armenien), Kirche 38
Dijon, Saint-Michel 221
Dikka (erhöhter Platz für d. Vorleser des Koran) 35, 41
Dionys (Diniz), König von Portugal 326, 337, 353
Dipri, João s. Johann v. Ypern
Diptychen s. Triptychen
Dirhems, Fundstelle von Geldstücken der samanidischen Fürsten, als Beweis für den Weg, den die persische Kunst durch Europa nahm 102
Dizful, Brücke 21, 21*
Domenech y Montaner, Luis, Archit. 311
Domingues, Affonso, Archit. 331
Dominikaner 329, 333
Donatello 237
Donoso, José Ximénes, Archit. 291
Dourdin, Jean, franz. Dekorateur 196
Dresden, Galerie 269, 270, 275, 276; Hofkirche 369
Dschalabi, muselman. Archit. 169
Duarte, Bernardo, Bildh. 372
Duero, San Juan 136
Durango (Bask. Provinzen), Steinkreuz 183
Dürer, Albrecht 282

E

Eannes de Azurara, Gomes, Chronik 345*, **352**, 354
Edgar, Miniaturenmaler 351
Eduard (Duarte), König von Portugal 330; Grab und Sarkophag in *Santarém* 340, 350
Eduard III. von England 332
Egara (Tarrasa), Basilika 6, 79, 83
Egas, Annequin de, Bildh. 180, 183
Egas, Antón, Archit. 222
Egas, Enrique de, Archit. 166, 220, 223*, 224, 227
eiförmig oder elliptisch (Bogen, Kuppeln, Wölbungen): *Angoumois* (Kirchen) 117; *Evora* (Kath.) 117; *Ezra* (St. Georg) 40, 40*; *Firuz-Abâd* 10; *Kasr Kharâneh* 14*, 30; *el-Okhaïdher* 17; *Saintonge* (Kirchen) 117; *Salamanca* (alte Kath.) 117; *Sarvistan* 13; *Tâk-i-Kesrâ* 15; *Zamora* (Kath.) 117. — Auf assyr. Reliefs 11, 13*

Eisen: Gitter 237, 279*, 283*; Türbänder u. Schlösser 237
Elche, Brücke 161; Büste 58, 59*; Cerro de los Santos, Skulpturen 57, 59; Llano de la Consolación, Skulpturen 57, 59, 59*; Statue mit Schwert 60
Elfenbein 90: Christus 99, 103*, 127, 127*; Kästen (muselman.) 98, 99*, 100*, 102*; Libro de la Pasión 174, 178*; Marienstatuen 128; Schreine 98
Elisabeth Farnese, Königin von Spanien 294
elliptisch, s. Bogen, eiförmig, Kuppel, Wölbung
Elne (Ost-Pyrenäen), Kirche 82, 83*, 119, Kreuzgang 88, 88*, 119
Elvas 349; Aquaedukt da Amoreira 339; Kloster, Fayenceverkleidungen 368; Schloß 337
Ely (England), Kathedrale, Marien-Kapelle 222
Emailarbeiten: Altarvorsätze in *San Miguel in Excelsis* u. *Silos* 131, **137**, 138*, 173; Evangelienbuch in *Roncesvalles*(Einband)137, 138*; Goldkanne aus*Saint-Maurice* 26, 29*; Kästchen aus *Astorga* (Kath.); Mauritius (Porträt des Bischofs) in *Burgos* (Kath.) 173, 177*; Monstranz in Schloß *Ajuda* 355*, 361; Reliquiar in *Lissabon* (Asyl de la Madre de Deus) 361; Reliquienschrein von *Huesca* 137
Emanuel I. von Portugal (Dom Manuel) 326, 340, 345, 347, 351, 355, 359, 367; Palast in *Evora* 348; Porträt 356
Emporion s. *Ampurias*
England, angelsächs. Manuskripte 136; Architektur 331-332; *Ely* (Kath., Marien-Kap.) 222; *Lichfield* (Kath.) 222; *York* (Kath.) 329. — Künstl.Beziehungen zu *Frankreich*, *Portugal*, *Spanien* s. dort
Enrique, Don, Bruder Peters I. 155
Ermesindis, Gräfin 81
Escorial (Monasterio real de San Lorenzo) 199, 222, 246*, **247-249**, 247*, 256, 278, 282, 290, 293, 297, 306, 334, 365; Gemälde Grecos 268; Libro de la Pasión, Diptychon in d. Slg. 174, 178*
Eschwege, Oberst Baron, Archit. 374
Espiel, Schloß 160
Espinosa, Jerónimo Jacinto, Maler 278
Espirade-l'Agly (Roussillon), Stiftskirche 119
Estella, Palast der Herzöge, von Granada **118**, 118*, 155, 156, Kapitell 126, 127*; Profanarchitektur 235; San Juan de la Rua 124; San Miguel 124*, 125; San Sepulcro 174, 177*
Esterri(Ost-Pyrenäen), Santa María 129, 135
Etschmiadsin (Armenien), Kirche 38
Eulalia, heil. 149, Reliquiar 92
Eunate (Navarra), Tempelherren-Kirche 118
Euphrat 17
Evangelienbücher: des Kaisers Lothar 133; des heil. Medardus von *Soissons*133; aus *Roncesvalles* 137, 138*. — s. a. Manuskripte
Evora 348; do Carmo (Kirche), Tür 344; Kathedrale 117, 325*, 326*, **327-328**, 331, 332, Bischofsstab 361, Gemälde 353*, 358, Skulpturen 332*. 339, 372; Loios od. São João Evangelista (Kloster), Kapelle 335, Kirche (Fayenceverkl.) 373, Kreuzgang (Tür) 342*, 348, 357; Malerschule 359; Museum 354*, 359; Nossa Senhora de Graça 357*, 363; Palast Emanuels I. 348; Portas de Moura 348; da Prata (Aquaedukt) 339; Garcia de Resende (Haus) 338*, 344; São Braz (Ermida de) 330*, 335; São Francisco 341*, 348; Tempel 61, 63*; Zentrallyzeum 364, Fayenceverkl. 368
Evoramonte 373; Schloß 337
Eyck, Hubert van 188, 356
Eyck, Jan van 185, 189, 190, **192**, 349, 353
Ezra (Zentral-Syrien), St. Georg 4*, 8, **31**, 37, 40, 40*, 43

F

Fabrés, A., Maler 315
Fabri, Archit. 374
Facundus, Miniaturenmaler 130
Falquéz y Urpi, Pedro, Archit. 311
Famagusta(Zypern), Nikolas-Kathedrale 332; St. Jakob 332
Fancelli, Domenico, Bildh.239
Farsistan 3, 9, 12, 16, 30, 36, 73, 145, 161
Favari, Jakob (Jacopo de Favariis), Archit. 150
Fayencen (Wandverkleidungen): sog. Cuerda seca 284-285, 347; d. kgl. Fabriken 305*, 306, 306*; Gebrauchsgegenstände 25, 207, 211*; mit metall. Glanz 207-208, 211*; mudejarische 152, 157, 167, 206-208, 237, 284-285, 346 bis 347; muselmanische 206 bis 207, 212-214, 213*, 215, 347; persische 25-26, 34, 90, 91, 206, 207, 214; platereske 284-285; in *Portugal* 340*, 346-347, 369*, 373, 374-375
Fenouillar (Ost-Pyr.), Saint-Martin 118, 129, 135*
Fenster, blinde, d. persischen Archit. s. Blendarkaden
Ferdinand I. von Aragonien, Grabmal 176
Ferdinand I. von Kastilien 116
Ferdinand II. 126
Ferdinand III., der heil. 128, 146, 147, 166, 167, 209; Kreuz 99, 103*; Krone 204, 210*; Tasse 204, 210
Ferdinand IV. 148
Ferdinand V., der Katholische 234; Bildnis von Rincón 195; Grabmal in *Granada* (Kath., Cap. Real) 240; Statuette von Felipe de Vigarní 229
Ferdinand VI. 299
Ferdinand VII. 309
Ferdinand I. von Portugal 328
Ferdinand von Sachsen-Koburg 374
Fernández, Alejo, Maler 263
Fernández, Bartolomé, Bildh. 283
Fernández de Segovia, Bartolomé, Bildh. 202
Fernando, Infant Dom, Grab in *Batalha* 339
Fernay, Emailleur 362
Ferreira, Antonio 367*, 368*, 372
Ferrer de Bassa, Maler 186
Ferwer (pers. geflügeltes Wesen) 23, 29, 97, 105
Fez, Moschee der Andalusier 171
Figueiredo, Christovão, Maler 351*, 358
Fillol y Granell, Antonio, Maler 315
Firuz-Abâd, Palast 2*, **9-11**, 10*, 11*, 12, 12*, 14, 19

30, 31, 32, 39, 44, 45, 46, 49*, 51, 66
Flamenco, Juan (Juan de Flandes), Maler 193, **194**
Flandern s. *Spanien* u. *Portugal*
Florenz 185, 186, 240, 280; Baptisterium 370; Palazzo Pitti 270
Fonseca, Familie 159
Fontana, Archit. 294
Fontanet, Glasmaler 286
Fontevrault (bei *Saumur*), Abtei-Küche 157, 326; byzant. Bauweise 102
Forment, Damián, Bildhauer **237-238**, 238*, 239
Fortuny, Mariano, Maler 314
Fragonard, Maler 303
Francisco, Pedro, Goldschm. 366
Frankreich, künstl. Beziehungen zwischen *Byzanz* u. *Fr.* 5, 101-105, 133; *England* 133, 136, 222; *iranisch-syrischer Orient* 5-7, 31, 48, 74, **103** bis **104**, 105, 107-110, 108*, 109*, 111*, 211; *Italien* 187; *Portugal* u. *Spanien* s. dort
Frauengemächer 2, 37, 67-68, 165
Fresdelval, Kloster, Grabmal d. Juan de Padilla (jetzt *Burgos*, Mus.) **182**, 187*
Friedrich, Johann, Bildh. 202
Frómista, San Martín 112, 113
Fuenta Ovejuna, Schloss 160
Fuentes b. *Gijón*, San Salvador 112
Funchal (Madeira), Kathedrale 335

G

Gabriel, Archit. 372
Gaillard, Schloß 48, Vergleich mit der *Alhambra* 210
Gali, Ince de, jüd. Archit. 167
Galicien 4, 105, 110, 123; Architekturschule 114-115, 149; Bildhauerschule 122 bis 123
Galindo, Beatriz 156
Gallego, Juan, Archit. 183
Gallegos, Fernando, Maler 193, **194**, 200*
Gama, Diogo da, Grabmal in *Thomar* 336*, 343
Gama, Vasco da 320
Gandarias, Justo, Bildh. 313
Garcia, Miniaturenmaler 91
Garcia, Alvar, Archit. 116
Garcia, Juan, Archit. 335
Garcia, Simon, Archit. 224
Garcías Ramirez IV. von Navarra 142
Garnelo y Alda, Maler 314, 317*
Gaston von Béarn, Hifthorn 98, 100
Gaudi, Antonio, Archit. 310
Genadio, Bischof von Astorga 76
Gent, Altar 188; Schloß 48
Genua 101, 239
geometrischer Schmuck, s. Schmuck
Germigny-des-Prés (Frankreich), Kirche 74, 103, 108*
Geröme (Kappadokien), Unterird. Kapellen **37**, 40, 42*, 77; unterird. Kapelle von *Tokale* 42*, 77
Gerona, Kathedrale 79, 149, **150**, Bibel des Dalmacio de Mur 136, Monstranz 283; Profanarchitektur 156; San Danial **81-82**, 83; San Juan (Brücke) 161; San Nicolas 6*, **82**, 83, 83*; San Pedro de Galligans 82, 83*, **87-88**, 87*, 115; Umwallung 57
Gewebe s. Stoffe
Gewölbe (Kuppeln u. Tonnen): Entstehung 3, 9; ohne Einrüstung aufgeführt 9, 10, 11*, 16, 17, 18, 18*, 30, 31, 43, 44-45, 65; frühromanische in *Spanien* 65. — s. a. Kuppel, Rippengewölbe
Ghirlandajo, Domenico 194
Gilarte, Mateo, Maler 278
Gilgamesch 99, 106*
Ginès, José, Bildh. 312
Giorgione 315
Giotto 191
Giralte, Fr., Bildh. 243*, 244
Giulio Romano 246
Giusti, Alex., Bildh. 372
Gixon, J. Ant., Bildh. 258*, 262
Gläser: im alten *Persien* 25*, 26; Moscheelampen 215
Glockentürme s. Minarett-Glockentürme
Gold- und Silberschmiedearbeiten: sassanidische 24, 25, 27*, 28*, 29*, 45; westgotische 62, 64*, spanische, vorromanische 92, 94*; romanische 127-128, 128*, 137, 138*, 139*; gotische 203-205, 207* bis 210*; muselmanische 216; Renaissance 279*, 280*, 281*, 282*, 283-284, 355*, 356*, 361-362. — Türen der Medschid Dschami in *Ispahan* 209
Goldenes Zeitalter 247-286
Gombao, Gabriel, Archit. 167
Gomar, Brüder Antonio und Francisco, Bildh. 202
Gómez Gil, Guillermo, Maler 315
Gómez, Juan, Bildh. 259
Gonçaloes, Estevão 345*, 352
Gonçalves, Nuno, Maler 345*, 346*, 354
González Ibaseta, Joaquin, Maler 315
González, Juan, Miniaturenmaler 198
Gonzaló de Córdoba, Gran Capitán, Grabmal in *Granada* (San Jerónimo) 242
gotischer Stil 14: in *Portugal*: Architektur 324-339; Malerei 352; Skulptur 339 bis 340. In *Spanien*: Architektur 141-172, 224, 311; Malerei 185-198; Skulptur 172-185
Goujon, Jean 235
Goya, Francisco de 245, 298*, 299*, 300*, 301*, 302*, **303-305**; Bildnis von López 303*, 306
Gräber mit Klagenden: Don Carlos el Noble und Doña Leonor de Castilla (*Pamplona*, Kath.) 179-180, 184*; Lope Fernández de Luna (*Saragossa*, Seo) 175, 180*; Philipp der Kühne *(Dijon)* 175, 180; französ. Ursprung 175*
Grablegungen: Malerei 189, 280; Skulpturen 175, 180*, 241*, 242, 249*, 253; französ. Ursprung 242
Gradafes, Kloster, Chorstühle 201, 205*
Granada 61, 159, 164, 182, 209, 227, 237, 259; Bildhauerschule 259-261; Kartause, Sakristei 292, Skulpturen 260; Kathedrale Santa María de la Encarnación 223*, **224**, 225, Bilder 260 bis 261, 274, Capilla Real (Retabel) 239, 239*, Glasfenster 286, Grabdenkmäler 240, Skulpturen 256*, 259, 261, 274; Malerschule 274 bis 276; Rathaus 251; San Jerónimo (Klosterkirche), Grabmal des Gonzaló de Córdoba 242, der María Manrique 241*, 242, Retabel 241*, 242; San Juan de Dios, Skulptur 256*, 261; Santa Ana, Skulpturen 245, 255*, 260-261; Torres Bermejas (Medinat al-hamrâ) 210; Waffenfabrikation 216, 217. — s. a. *Alhambra*

Granjea, José, Bildh. 312
Granollers del Vallés, San Esteban, Retabel (jetzt in d. Rectoría) 189
Grão Vasco (Vasco Fernández), Maler 347*, 355, 356, 359
Gravierungen auf Stein 25
Greco, el (Domenico Theotocopuli) 252, 262*, **267-269**, 281-282, 376
Griechenland, antikes: Architektur 10, 12; Befestigungen 48, 212; Münzen 25; Skulpturen (farbige) 255, 301. — byzantinisches: *Karyes* (Basilika) 63. — griech.-röm. Stil 13, 23; oder pseudoklass. Stil 224. — s. a. hellenistisch
Grundriß, kreuzförmiger s. kreuzförmig. — Kirchen u. Moscheen mit kreisförmig. u. vieleckig. G. s. Apsis, Moschee, Umgang
Guadalajara 194; Palast der Herzöge del Infantado 168, 170*, 340
Guadalete, Schlacht am 2
Guadalupe, Pedro de, Bildh. 283
Guas, Brüder 180, 183
Guas, Juan, Archit. 153
Gudin, Maler 314
Guedes, Manoel, Goldschmied 366
Guimarães (Portugal) Adufas 348; Nossa Senhora da Oliveira, Stickereien 362, silb. Triptychon 204, 335, 355*, 361; Stiftskirche, Goldschmiedearbeiten 361
Gumiel, Don Fernán, Grabmal in *Toledo* (Kath.) 166
Gumiel, Pedro, Archit. 166
Guarrazar bei *Toledo* 61; Kreuz 92; westgotische Weihkronen 62, 64*
Gudesteiz, Don Pedro, Erzbischof von *Santiago de Compostela*
Gutiérrez, Francisco, Bildh. 299

H

Hacket, engl. Archit. 331. — s. a. Huguet
Hadramaut 17
Hadrians Villa s. *Tivoli*
Hadschib (Vezier) 94, 99, 113 — s. a. Al-Mansûr
Hâkim II. al-Mostansir-billáh 94, 97
Halikarnass, Mausoleum 7
Hamadan 18
Hamete, mohamm. Künstler 208
Hammadiden s. Beni Hammad
Hatra, Palast 3*, 8, 10, **11-12**, 14, 39, 60, 63, 160
Ha-uch Kuri, Palast **18**, **41**
Hazan, Maestre, Archit. 156
Hedschâz 13
Hegra, nabatäische Gräber 13
Heidelberg, Schloss 235
Heinrich von Burgund, Porträt in der Bibel zu *Alcobaça* 351
Heinrich II. von Kastilien, Votivbild 191, 197*
Heinrich III. 169
Heinrich IV. 192
Heinrich I. von Navarra 179
Heinrich der Seefahrer s. Henriques
Heinrich von Narbonne, Meister 150
Hellenistischer Stil 10, **13**, 27, 35, 63, 94; Stoffe 27. — s. a. Griechenland
Henriques, König-Kardinal 362
Henriques, Infant Dom (Heinrich der Seefahrer) 333, 335, 340, 354; Bildnis auf dem Triptychon von *São Vicente* 346*, 354; Grab in *Batalha* 339; Porträt 345*, 352
Heraclius 26
Hernández de Velásco, Pedro, Kapelle u. Palast in *Burgos* 225*, 227
Hernández (Fernández), Gregorio, Bildh. 247, 251*, **254-255**, 256, 257, 313
Herrera, Francisco (el Viejo), Maler 263, **265**, 270, 271
Herrera el Mozo, Maler 265, **277**, 295
Herrera, Juan de, Archit. 223, 246*, **247-249**, 248*, 251, 298
Hira, Fürsten von 17
Hirache, Santa María la Real, Marienstatue 127
Hisham I. 94
Hisham II. 94, 98
Hogarth 304
Holzarbeiten, künstlerische: Chorstühle 201-203, 205*, 206*, 240*, 241, 243*, 244, 283, 354*, 360-361, 366-367; mudejar. Stils 208; persischen Stils 200-201, 208; Türen 243*, 244, 283
Homa-Baum 1*, 19, 23
Homer 60
Hontañon, Juan Gil de, Archit. **222**, 222*, 223, 224
Hontañon, Rodrigo Gil de 222*, **223**, 224
Horiuji, Kanne des 7, 29
Houasse, René-Antoine, Maler 302
Houasse, Michel-Ange, Maler 302
Huelgas, las, b. *Burgos*, Kloster der Edlen Damen 144, 324; gestickte Standarte 215*, 216
Huelva, Schloss 159
Huerta, Santa María 154
Huesca, Kathedrale, Retabel 238; Hospiz, Flachrelief 181; Pfarrkirche, Retabel aus *Monte Aragón* 238, 239; Reliquienschrein 117; San Pedro el Viejo 89, Flachrelief 89, 89*
Hufeisenbogen s. Überhalbkreisbogen
Huguet, Meister, Architekt (Aquete, Hacket) 331, 333
Huguet, J., Maler **187**, 358, 360

I

Ibarra, Pedro de, Archit. 230, 230*
Ibiza (Balearen), Fayencen 207; Profanarchit. 156, 159*
Ibn Batuta 207
Ibn Hûd 209
Iborra, Lino Casimiro, Maler 315
Ignez de Castro, Grab in *Alcobaça* 333*, 339
Ikonostasen 42: *Geröme* (Kirche von *Tokale*) 42*, 77; *San Miguel del Escalada* 76, 77, 79*; *Santa Cristina de Lena* 67, 71*; *Siwrihissar* (Kirche) 77. — s. a. Maksura
Inca (Mallorca), Fayencen 207
Indien, künstl. Bezieh. zw. *Persien* u. *I.* 7, 11, 28, 29, 45. — s. a. *Bidschapur* (Tadsch Mahall)
Inglés, Jorge, Maler 193-194
Innozenz III., Papst 163
Inschriften. — arabische: *Córdoba* (Kath.) 208-209; *Le Puy* (Notre-Dame) 105; *Sevilla* (Kath.) 209, 213*; *Toledo* (Kath.) 208. — gotische: *Córdoba* (Kath.) 208; *Sevilla* (Alcázar) 170, 171. — hebräische: *Toledo* (San Benito oder Tránsito de Nuestra Señora) 165. — sog. westgotische: auf Ms. 90. — karmatische: auf Ms. 91. — kufische: auf Ms. 91, 92*; Kasten aus der Kath. von *Pamplona* 98, 99*; Leichentücher der hlg. Columba, Potentian u. Siviardus 139; Priestergewand Bernards de Lacalle 215; Reliquiar der hlg. Eulalia 92; Reliquienschrein

92, 93; *San Baudelio* 134; Schwert Boabdils 217, 217*; *Sevilla* (Alcázar) 170; Teppiche (mudejar.) 215-216, 215*
Iran s. *Persien*
iranisch-chinesischer Stil 7, 28, 195. — s. a. *China, Japan*
Iranisch-syrisch s. *Persien*
Irland, künstl. Bezieh. zw. *Spanien* u. *I.* 133, 136
Iruela y Arlola, Alejandrino, Maler 315
Isabel, Dona, Tochter Johanns I. 353
Isabel de la Paz, Doña 244
Isabella von Aragonien (heil. Isabella) 337; Bildnis im Kloster *São Domingo* 353; Grab in *Coimbra* (Santa Clara) 339
Isabella, Gemahlin Johanns II., Grabmal in *Miraflores* 182, 187*
Isabella die Katholische 153, 156, **157**, 158, 169, 182, 227 236, 285; Bildnis von Rincón 195, 200*; Denkmal von M. Oms 312, 312*; Grabmal in *Granada* (Kath., Capilla Real) 240; Statuette von Felipe de Vigarni 239, 239*
Isabella II. 168, 312, 313; Standbild v. Piquér y Durat 312
Isabella von Portugal, Gemahlin Karls V. 169
Isidorus Hispalensis 73
Islam 2, 3-5, 37, 41, 48, 49, 50, 91, 106, 278, 279
Ispahan (Persien) 226; Mesdschid Dschami 40, 46*, Türverkleidung 209
Issoire, Saint-Paul 113
Italica (bei *Santiponce*) 61; Amphitheater 61; Römische Funde 61
Italien, künstl. Bezieh. zw. *Byzanz* u. *I.* 50-53, 101, 104, 279; *Frankreich* s. dort; *iranisch-syr. Orient* 6, 49, 50-53, 101, 279, 281; *Portugal* s. dort; *Spanien* s. dort. — s. a. *Florenz, Genua, Lombardei, Pisa, Ram, Sizilien, Venedig*

J

Jacomart, Mestre Jaime, Maler 190
Jacomart Baçó 190
Jaén 209; neue Kathedrale 233*, 225, Capilla de Santa Cecilia, Goldschmiedearbeiten 284, Monstranz 284; Umwallung 138
Jakob I. von Aragonien 99, 145
Jakob II. 175
Jakût, Geschichtsschreiber 40
Japan, Eindringen d. westl. Kunst 45, 319; Kanne u. Stoff in sassanid. Stil 28, 29*, 32*. — s. a. *China*
Jareño, Archit. 309
Játiva, Colegiata, Triptychon, 190; San Feliú 153-154
Jean de Rouen s. João de Rução
Jemen 17
Jerusalem 171; Baptisterium des Konstantin 80; Harâm esch-Scherîf 45; Heilige Grabeskirche 8, 38, 43; Kubbet es-Sachra 8, **43**, 44, 48*, 49*, 327, 333; Kubbet es-Silsele 43, 50*; Moschee el-Aksâ 45
Jesuiten-Stil 247*, 249, 292, 369
Jiménez, Kardinal, Grabmal in *Alcalá de Henares* (Kathedrale) 239
João, Infant Dom, Grab in *Batalha* 339
João de Ruão (Jean de Rouen), Bildh. **349**, 355, 360
Johan der Ältere 156, 156*, 176, 178
Johan de Vallfogona, der Ältere, Bildh. 176, 177, 178, 181*, 182*
Johann I. von Aragonien 185, 191
Johann I. von Kastilien 168, 328
Johann II. 158, 159, 168, 169, 171, 191; Grabmal in *Miraflores* 182, 187*
Johann I. von Portugal 328, 329, 333, 334, 335, 337, 345, 353; Grab in *Batalha* 339; Grabkapelle in *Batalha* 328*, 329
Johann II. 340, 344, 348, 349, 363
Johann III. 357; Porträt 358
Johann V. 369, 372, 373
Johann VI. 374
Johann der Unerschrockene, Herzog von Burgund, Grabmal in *Dijon* 176
Johanna, Gemahlin Philipps des Schönen 179; Grabmal in *Granada* (Kath., Capilla Real) 240
Johanna, Königin von Kastilien, Votivbild 191, 197*
Johanna die Wahnsinnige 221; Bildnis von Pradilla 314, 315*
Jordan (Palästina) 16
Jordi Johan, Bildh. 176 (auch Maestre Jordi oder Meister der Heiligenbilder gen.)
Juan Aleman, Bildh. 180
Juan de los Angeles, Bildh. 203
Juan de Aragón, Erzbischof, Grabmal in *Tarragona* (Kath.) 174, 179*
Juan de Badajoz 231, 231*, 232*
Juan de Bruxelas, Bildh. 183
Juan de Flandes s. Flamenco
Juan de la Huerta, Bildh. 176
Juan de Juanes, Maler 244*, **246**, 264, 280
Juana, Doña, Infantin von Portugal, Tochter Karls V. 266
Juana, Infantin, Gräfin von Ampurias, Grabmal 176
Juana Henriquez, Mutter Ferdinands des Kathol., Stundenbuch 200, 205*
Jubara (Juvarra), Felipe de, Archit. 294
Judäa 36. — s. a. Jerusalem
Juden in *Spanien* s. Künstler (jüdische), Synagoge
Juni, Juan de, 247, 249*, 250*, **252-254**, 255, 365
Jûsuf, Abu Jakûb 152, 169
Jûsuf I. Abul-Haddschâdsch, König von Granada 170, 210-211

K

Kairo, Amru-Moschee **35**, 36*, 37*, 104; Bab el-Futûh (Tor) 122; Bab en-Nasr (Tor) 122; Kâît Bai (Nekropole) 226; Moschee ibn Tulûn 36*, 38*, 45, 74, 104; Moscheen Bars Bai, Sâlih Telâje, d. Prinzessin Tatar el-Hegazîje, Türeinfassungen 209; Muscharabies 348
Kairuan, Große Moschee 39*, 44, 104; Moschee Sidi Okba 47
Kalat Schergat 20
Kalèh-i-Chosru 17, 18
Kalifat, Stil des 93-97, **162**, 163, 214
Kanäle für Ab- u. Zuleitung, unterirdische 21. — s. a. Aquaedukte
Kapitelle: *Firuz-Abâd* 10; *Germigny-des-Prés* 103, 108*; *Kasr Kharâneh* 14*; *Lombardei* 51, 53*; *Melque* (Santa Maria) 77; el-Okhaïdher 17, 17*; *Persien* (altes) 13, 13*, 43, 47, 85; *Rakka* 46, 51*; *Samarra* 46, 50*; *San Miguel de*

Lino 66, 69*; *Sarvistan* 13, 13*, 15*; *Tâk-i-Bostân* 18, 18*, 19*
Kappadokien 37, 38, 40, 43, 44; unterirdische Kirchen s. *Geröme, Soghanly*
Kara Dagh 63
Karak, festes Schloß der Kreuzfahrer 161, 210
Kara Kilissa (Kilikien), Kirche 38, 44*
Karawansereien 18, 41
Karl der Gr. 107, sein sog. Schwert 29, 32*
Karl V. von Frankreich, Altarskulpturen 242
Karl III. von Navarra (Carlos el Noble) 151, Grabmal in *Pamplona* (Abteiküche) 179, 180, 184*
Karl I. von Spanien (= V. von Deutschland) 169, 202, 212, 221, 235, 252, 256, 262, 265, 266, 280, 286, 358; Standbilder im *Escorial* 249
Karl II. 274, 277, 278, 292
Karl III. 300, 302, 306
Karl IV. 306; Reiterbildnis von Goya 304
Karl V. s. Karl I.
Karthago 60, 95
Karyes (Athos), Basilika 63
Kasematten 20
Kasr Kharâneh s. *Kharâneh*
Kasr el-Menar s. *Menar*
Kasr-i-Schirin, Palast 18, 21
Kasr Tuba s. *Tuba*
Kastilien, Architektur 1, 4, 72-79, 82, 105, 144-149, 155, 157-159, 164-168, 220 bis 232; Malerei 133, 191 bis 196, 197*, 198, 266-269, 277-278; Skulptur 174, 177, 240-244, 253-256
Kaswin (Persien), Moschee 40
Katalonien, Architektur 1, 4, 5-7, 41, 79-89, 105, 118, 141 bis 144, 149-152, 153-154, 161, 310-311; Goldschm.-Arbeiten 203-204; Malerei 102, 129-133, 135, 185-189, 196, 198; Manuskripte 136 bis 137; Skulptur 174 bis 179; Stoffe 205-206
Katharina, Dona, Gemahlin Johanns III., Bildnis 358
Katharina von Aragonien, Königin von England, angebl. Porträt 352*, 358
Kempeneer s. Campaña
Kerbela (Mesopotamien) 16
Kermancha 18
Kharâneh, Kasr 1*, 14*, 16, 17, 19, **30**, 39, 46, 47, 51, 81, 100, 103
Kibla (Richtung n. *Mekka*) 35
Kilikien, Kirchen 38, 44
Kingawar, Tempel 10, 12
Kirchen 1-6, 8, **35-36**: befestigte in *Portugal* 323, 323*, 328, 330*, 335: befestigte in *Spanien* 64, 82 bis 84, 86, 88, 89, 119, 119*, 121, 144, 328. — s. a. Basilika, Moschee, kirchl. Baukunst i. d. versch. Kapiteln des Buchs
Kirchenfenster 285-286
Kleinkunst: iberische 59-60; portugiesische 347, 348, 351-353, 360-362, 366-368, 376; sassanidische 25-29, 205; spanische (frühroman.) 90-93, (mohammedan.) 97 bis 99, 215-217, (roman.) 128, 135-139, (gotische) 198-209, (während d. Renaissance) 283-286, (im 18. Jahrh.) 306-307; westgotische 62
Kluniazenserstil und Einfluß des Kluniazenserordens, Architektur 5, 112-116, 151, 328; Manuskripte 136; Skulptur 123, 124
Köln a. Rh., Dom 150, 329; St. Kunibert und St. Ursula, sassanid. Stoffe 29*, 30*
Konia (Anatolien), Architektur 229; Karawanserei des Sultans Khan 49; Sirtscheli-Moschee 49. — s. a. *Lykaonien*
Konsolen, geschweifte 100, 108; *Córdoba* (Moschee) 95; *Le Puy* (Notre-Dame) 104; *San Miguel del Escalada* 76
Konstantinopel, Hagia Sophia 8, 37, 42*; Mefa Dschami 65; Tschinili Kiosk 66
Koptisch: Architektur 7, 13, 37, 81, 319; Stoffe 26, 27
Kosti (ritueller Gürtel) 22, 23, 29, 105
Kragsteine, stark vorspringend 30. — s. Kuppel u. *Ezra* (St. Georg)
Kreuz, Engelskreuz 92, 94*; des hlg. Ferdinand 99, 103*; von *Guarrazar* 92; Siegeskreuz 92, 94*; Steinkreuz aus Durango 183. — Ornamente mit achtspitzigem Stern u. Kreuz s. Schmuck (geometr.)
kreuzförmiger Grundriß (einfach, Dreikonchenanlage, vielarmig), Ursprung und erste Beispiele 4-8, 30, 32, 36, **37-40**, 100, 103
Kreuzgang 18, 41
Krypten: *Barcelona* (Kath.) 149; *Tarrasa* (San Miguel) 80
Ktesiphon 15, 26; Palast s. *Tâk-i-Kesrâ*
Küchen: *Alcobaça* **326**, 347; *Cintra* 347; Abtei *Fontevrault* **157**, 326; Abtei von *Pamplona* **156-157**, 179, 327
Kum (Persien), Gräber der Scheichs 38, 45*
Künstler, jüdische, Architekten: Don Meir Abdeli 165, Ince de Gali 167; Maler u. Bildh. 164, 195; Miniaturisten: José Osarfati 352
Künstler u. Handwerker, mohammedan. 46, 97, 99, 106, 162, 163, 164, 170, 171, 195, 206-207, 214, 215. Architekten: Abderrahmân 163, Al-Rami 152, Ballabar 167, Dschalubi 169, Hazan 156, Mahomat de Bellico 163, Mahomat de Segovia 227, Monferriz 167; Elfenbeinschnitzer: Abderrahmânben-Zayan 98; Holzbildhauer: Almonacid 238, Arrondi 202, Muza 202, Schamar 202; Keramiker: Ali, Hamete, Mahomad, Medina 208; Militärbaumeister s. Befestigungen (muselmanische); Miniaturenmaler: Sarraceno 91, 106
Kupfer- und Bronzearbeiten: muselman. 99, 104*, 216, 216*; in persischem Stil (Gitter) 283, (Türnägel) 334*, 367, (Türverkleidungen) 208-209, 212*, 213*
Kuppel: in *Assyrien, Babylonien, Indien*, vorchristl. *Persien* 11; in *Palästina, Persien, Syrien* vor dem 9. Jahrh. s. Trompen. — K. auf stark vorspringenden Kragsteinen: *Ezra* (St. Georg) 40. — Pendentifkuppel: *Avila* (San Salvador) 115, *Konstantinopel* (Hagia Sophia) 42*, *Salamanca* (alte Kath.) 117, *Zamora* (Kath.) 117. — Rippenkuppel: *Akhpat* (Kirche) 38, 45*, *Córdoba* (Moschee) 95, *San Baudelio* 78, *Toledo* (Santo Cristo de la Luz) 96. — s. a. Stalaktiten u. unten Sternkuppel. — Sternkuppel (persische): *Alcobaça* (Santa Maria, Kapitelsaal) 326, *Almazan* (San Miguel) 168 bis 169, *Batalha* (Santa

Maria, Kap. d. Stifters) 329, (Kapitelsaal) 330, *Burgos* (Kath.) 146-147, 226, 329, *Córdoba* (Moschee) 95, *Lombardei* 51, *Saragossa* (Kath.) 151*, 152, 226, 329, *Toledo* (Santo Cristo de la Luz) 96; Trompenkuppel s. Trompen
Kursi (Koran-Pult) 36
Kusêr Amra s. *Amra*
Kutschar (Turkestan) 45
Kyzyl (Turkestan), Ming-ni 45

L

La Coruña, Soportales der Marina 309*, 310
La Granja s. *San Ildefonso*
Lancret 303
Lanzettbogen s. Spitzbogen, Überhalbkreisbogen
La Rochelle 101
Lastra, Severiano Sainz de la, Archit. 309
Lebeña, Santa Maria 77
Le Brun 302, 371
Le Coq, Reise nach *Turkestan* 36, 45
Lederstickereien 216, 216*
Leiden, Rathaus 236
Leiria, Schloß des Königs Dionys 331*, 332*, 335, **337-339**, Kap. 324, 335, 338
León 231-232; Befestigung 119; Colegiata de San Isidoro 113*, **114-115**, 125, Bibel 90, Elfenbeinkästchen 98, 102*, Fresken 130, 135, Kreuz d. heil. Ferdinand 99, 103*, Pantheon der Könige (Kap. d. Santa Catalina) 114*, 115, (Fresken) 133, 134, 135; Kathedrale Santa Maria de Regla 146, **148-149**, 149*, 150*, 174, Grabdenkmäler des Ordoño II. 172, 176*, des Manrique de Lara 173, 176*, Kreuzgang 231*, Skulpturen **172-173**, 174, 174*, 175*; Museum, Elfenbein-Christus 127, 127*; Palast des Juan Quiñones y Guzmán 220*, 231, 232*; Rathaus 252; San Marcos (Brücke) 295*, 298; San Marcos (Kloster) 231, 295*, 298, Sakristei 231, 232*
León, Frey Luis de 247
Leonardo da Vinci 246
Leoni, Künstlerfamilie 256
Leoni, Pompeo, Erzgießer 248, 256, 257
Leonore, Gemahlin Johanns II. von Portugal 344
Lérida, Kathedrale **142**, 144, Chorröcke 215; Museum, romanische Malereien 129; Wechselhalle 118
Lerma, San Pedro, Grabmal des Don Cristóbal de Rojas y Sandoval 252*, 257
Lescot, Pierre 235
Le Silence, Chronist 72
Leonor de Castilla, Gemahlin Karls III., Grabmal in *Pamplona* (Abteiküche) 179-180, 184*
Lichfield (England), Kathedrale 222
Limoges, Kathedrale 150
Lino, Raul, Archit. 372*, 374
Lissabon 355, 361, 376; Akad. d. Wissenschaften, Osculatorium 356*, 361; Arsenal do Exército 364*, **370** bis **371**, 375; Bildhauerschule 372; Estrella-Basilika (Basilica do Santissimo Coração de Jesus) 362*, 369-370, Skulpturen 372; Fayence-Werkstätten 347; Kathedrale 324; Madre de Deus (Asyl) **344**, 361, Fayencen 368; Malerschule 359; Museum 360, 361, 365, 366; National-Bibl. 366; Nossa Senhora da Conceição Velha 337*, 344; Palast das Necessidades 365*, 372; Palast von Quintella 364*, 372; Praça do Commercio 372, Skulpturen 372; Praça de Dom Pedro IV. (o Rocio) 376; Prangersäule 351; Rathaus 370*, 374; São Roque, Fayencen 368; São Vicente de Forá (Pantheon) 364, Skulpturen 372; Theater der Dona Maria II. 374; Torre do Tombo (Archiv) 331, 351, 352, 354; Triumphbogen 366*, 372. — s. a. *Ajuda, Belem*
Llanos, Hernándo de, Maler **245**, 246
Logroño, Palast d. Herzogs de la Victoria 294*, 296
Loker, Michael, Bildh. 202
Lombardei, Architektur **50-51**, 53, 104
Lome, Johan, 180, 184*
London, National Gallery 269*, 277; Sammlg. Wernher 197; Victoria und Albert-Museum 139
Longuin, Jago, Bildh. **349**, 360
Longpont (Frankreich), Abteikirche 146
Lonja (Börse): *Palma* 156, 158*; *Saragossa* 234, 235*; *Sevilla* 251; *Valencia* 156, 157*
Loo, Louis Michael van, Maler 302
Lope Fernández de Luna, Erzbischof 152; Goldkelch 204, 207*; Grabmal und Grabkapelle in *Saragossa* (Seo) 175, 180*
Lopez, Bartolomé, Archit. 153
López y Portana, Vicente, Maler, 302*, 303*, 306; Büste von Piquér y Durat 312
Lopez, Teixeira, Bildh. 372*, 373*, 374*, 375
Lorca, Schloß 159
Lorenzo il Magnifico 363
Lorvão, Kloster, Chorstühle 366, Stickereien 362
Loupiac (Gironde), Kirche 117
Lucena, Schlacht bei 217
Lucena, Tomás Muñoz, Maler 315
Ludwig der Fromme 84, 106, 107
Ludwig VIII. 146
Ludwig XI. 222
Ludwig XIV. 293, 319
Ludwig J. F. u. J. P., Archit. 369
Lugo, Befestigung 119; Brücke 161, 164*; Kathedrale 296; Rathaus 252
Lykaonien 36; Gewölbte Kirchen 7, 37, 38, 40, 43*, 44, 65, 66, 77
Lyon 300; Kunstgewerbe-Museum 139

M

Machado de Castro, Joaquim, Bildh. 366*, 370, **372**, 375; Schule 367*
Machuca, Pedro, Archit. 212
Macip, Vicente, Maler **246**, 280
Madrazo, Malerfamilie 314
Madrid 256, 262, 265, 266, 271, 275, 300, 303, 306, 308-309, 314; Alcalá-Tor 296; Alcázar 243; Armería Real 62, 216, 217, 219*; Atocha-Kirche (Pantheon) 308; Ayuntamiento 252; Bank von Spanien 309; Bildhauerschule 298; Buen Retiro, Porzellanfabrik 290, 304*, 306, Salón d. Königinnen (Gemälde) 277, Kgl. Theater 298; Buen Suceso (Kirche) 308; Capilla del Obispo **225**, 231, 243*, 244, 343; Carrera San Jerónimo 296; Descalzas Reales (Kloster las), Retabel 244; Handelsbörse (Bolsa del Comercio) 309; Hospital der Latina **156**, 158*, Kapelle 163

Incarnacióon (Kirche der) 249; Kongreß-Palast (Cámera de los Diputados) 309; Malerschule 277, 281, 301, 314; Ministerio de Fomento 309, Statuen 312; Ministerium von la Hacienda 296; Moncloa, Porzellanfabrik 305*, 306; Museo Arqueológico 216, 283; Museo de Arte moderno, Skulpturen 312*, 313*, Bilder 314*, 315*, 316*, 317*; National-Bibl. 309, Skulpturen 312, 313; Nuestra Señora de la Almudena 308; Observatorium (astron.) 296; Oratorium del Caballero de Gracia 296; Palacio del Congreso, Plastiken 312; Kgl. Palast 294-295, 304; Plaza de Colon, Columbus-Statue 312; Plaza de las Cortes, Statue 312; Plaza Mayor 251; Plaza del Progreso, Statue 312; Plaza de Toros 309, 310*; Prado 243, 266, 268, 269, 270, 275, 282, 296, 302, 312; Retiro-Garten, Skulptur 312; Salesas Reales (Kloster der), jetzt Justizpalast 293; Slg. F. Bosch 268; Slg. Pablo Bosch 282; Slg. Bosch y Barrau 197; Slg. J. Lázaro 196*, 302*; San Andrés, Kap. San Isidro Labrador 291; San Antonio de la Florida (Ermita de), Kuppelgemälde 305; San Cayetano (Kloster) 292; San Fernando (Akademie) 296, 299, 300, Skulpturen 312; San Fernando (Hospital) 291*, 292; San Firmín de los Navarros 308; San Francisco el Grande 296, Fresken 305; San Isidro el Real 251, Kap. d. Nuestra Señora de la Soledad 291; San Luis 291; San Marcos 295; Santa Engracia (Manufaktur) 306; Santo Tomás 293; Segovia-Brücke 298; Kgl. Theater 309, im Buen Retiro 298; Theater de la Cruz u. del Principe 297; Toledo-Brücke 295*, 298; Toledo-Tor 308*, 309, Skulpturen 312

Madrigal, Schloß 157

Mafra b. *Lissabon*, Kloster 361*, 369, 372, Kirche 370

Maghreb (Nordwest-Afrika), Moscheen 67

Maghrebi, Bewohner von *Nordwest-Afrika* 162

Mahaletsch (Lykaonien), Kirche 38, 40, 65

Mahoma, Branco, Maler 375

Mahomad, mohamm. Künstler 203

Mahomat de Bellico 163

Mahomat de Segovia 225*, 227

Mahra 17

Mâhru (Halbmond) 23

Mailand 101; Kathedrale 147, 329; S. Ambrogio und S. Nazaro 50

Majolika s. Fayencen

Maksura (Raum der Priester) 42; *Córdoba* (Moschee) 35*, 42, 48*, 94, 95; *Sevilla* (Kathedrale) 153

Malaga 207, 209; Fayencen 207; neue Kathedrale 225; kyklopische Mauern 57

Malhoa, Maler 375

Mallorca, Fayencen 207

manichäische Manuskripte u. Bauwerke 45

Manises, Fayencen 208

Manresa (Katalonien), San Nicolás de Bari, Pentecosté 186, Retabel 186, Retabel des San Marcos 186, 193*

Manrique de Lara, Bischof, Grabdenkmal in *León* (Kath.) 173, 176*

Mantineia (Griechenland), Melangeia-Tor 212

Manuel, Reynaldo, Archit. 370

manuelinischer Stil 148, 340 bis 346, 350. — s. a. protomanuelinischer Stil

Manuskripte, illustr.: angelsächsische 136; burgundische 133; byzantinische 133; flandrische 199-200; französische 187, 192*, 199, 200, 352; gentisch-brüggische 200; gotische 198 bis 200, 203*, 204*, 205*, 352; irische 133; katalonische 136, 137; manichäische u. christliche 45; mudejarische 90-91, 90*, 91*, 92*, 93*, 136, 137, 198-199, 200, 203*, 204*, 351, 352; persisch-sassanidische 24, 200; portugiesische 344*, 345*, 351-352; proto-romanische 90-92, 90*, 91*, 92*, 93*; rheinische 133; romanische 135, 136-137, 136*, 137*, 280

Marburg i. H., Elisabeth-Kirche 326

March Çafont, Archit. 156

Margarete von Bayern, Herzogin von Burgund, Grabmal in *Dijon* 176

Maria, Dona, Gemahlin Emanuels I., Porträt 356, 359

Maria, Königin, Gemahlin Martins 204

Maria II. da Gloria, Königin 373, 374; Theater ihres Namens in *Lissabon* 374

Maria, Infantin Doña 243

Maria-Anna von Österreich 277

Maria Bárbara von Bragança 293

Marien-Darstellungen. Malerei: gotisch 129-132, 131*, 132*, 133*, 134*; Renaissance 260, 260*, 272*, 274, 275*, 276, 277, 277*. — Skulptur: romanisch 127 bis 128, 128*, 129*; gotisch 174, 179*, 181, 184, 185, 185*, 186, 189*, 190; Renaissance 244, 244*, 245, 250, 250*, 251*, 253 bis 254, 255, 255*, 256*, 260, 261, 274; Himmelfahrt 250; Jungfrau des Erbarmens 254; Jungfrau d. Klarissen 128; Jungfrau von Santa Maria Real *(Hirache)* 127; Jungfrau der Schlachten 128; Jungfrau von *Ujue* 127, 128, 129*; Nuestra Señora de la Solitud 244; del Pilar 185, 190*; selhdritt 181, 185*, 256*, 261; Soledad 255*, 260; Virgen de las Angustias 251*, 255; Virgen del Claustro 128, 129*; Virgen de los Cuchillos 250*, 253-254; Virgen del Reposo 184, 189*; Virgen de la Vega 127, 128, 128*

Marinas, Aniceto, Bildh. 313

Marokko 74, 157, 162, 206; - *Fez* (Moschee der Andalusier) 171. — s. a. Almohaden, Almoraviden

Marrakesch, Moschee 171

Martin, heil., von Tours 129

Martin, König von Aragonien 185; s. sog. silb. Stuhl 204

Martin de Ponce, Abt 208

Martínez, Alfonso, Bildh. 259

Martínez, José Lujan, Bildh. 303

Martinho, Dom, de Portugal 359

Martorell, Benito, Maler 186 bis 187, 188, 192*, 193*

Marville, Jean de, französ. Archit. 175

Massys, Quinten 360

Mas'udi, pers. Schriftst. 24, 38
Mateo, Archit. 126
Mattos, Francisco s. Vieira de Mattos
Mauren s. Mohammedaner
Mauritius, Bischof, Statue in *Burgos* (Kath.) 173, 177*
Mauritiuskanne im Schatz des Klosters *Saint-Maurice* 26, 29*, 93
Mazo, Juan Bautista, Martínez del, Maler 272, **274**
Mazote, San Cebrián 77
Mecheln, Schloß 236
Medina, mohamm. Künstler 208
Medina del Campo, Schloß de la Mota 120, 157, **158** bis **159**, 160, 161*, 162*
Medina de Rio Seco, Kathedrale, Monstranz 284
Medinat-az-Zahrâ bei *Córdoba* **95**; Aquamanile daher 99, 104*; muselman. Statuen 214
Medresses 40
Meißen, Dom 326
Meissonier 314
Mekines (Marokko) 171
Mélida, Bildh. 313, 313*
Mélida y Alinari, Maler 315
Melque (Prov. *Soria*), Santa María 77
Memling 356
Mena, Alonso de, Bildh. 259
Mena, Pedro de, Bildh. 257*, 260, **261**
Menar, Kasr el- 5*, 8. — s. a. Beni Hammad
Mendoza, Kardinal 202, 233
Mendoza, Iñigo López de 193
Mendoza, Doña Mencia de 227
Menéndez, Francisco Antonio 302
Menéndez, Luis 302
Menezes, Sarkophag Eduards in *Santarém* (Mus.) 340, 350
Mengs, Raffael **302**, 304
Mercadente, Lorenzo de, Bildhauer 183
Mérida (Augusta Emerita) 61, 106, 164, 280; Architekturbruchstücke 61, 64*, 65*, 74; Arch.-Bruchstücke mit hellenist. Motiven 63, 95*; Bruchstücke moh.-span. Archit. 93-94, 95*; Brücke 61, 62*, Brunnen 93, 95*, 96*; Santa Eulalia 145, 145*; Schloss 47, 93, 136; röm. Tempel, später Wohnhaus 235; Theater 61
Merlino da Nola, Giovanni, Bildh. 241
Mesopotamien 1, 34, 36, **161**
Michel, Robert, Bildh. 300
Michelangelo 230, 236, 240, 242, 243, 244, 248, 253, 263, 267; michelangeleske Architektur in *Portugal* 371
Mig Aran (Hoch-Katal.), Kirche 154
Miguel, Dom 373
Miguel, der Florentiner 244
Mihrab (Raum, der die Richtung nach *Mekka* angibt) 34, 35, 35*, 36*, 39*, 41, 42, 94, 95, 96*, 98, 103, 153, 211, 280; in Form e. Apsis 42; Apsis in Form e. Mihrab 153; Grundriss in Form e. Überhalbkreisbogens 43-44, 48*
Millán, Pedro, Bildh. 184-185, 189*, 190*
Millán de la Cogolla, San, Missale 90
Mimber (Predigtkanzel) 35, 39*, 41, 45
Minarett 41; *Damaskus* (Jesus-Minarett der Grossen Moschee) 41, 46*; *Sevilla* (Giralda) 141*, 153
Minarett-Glockentürme 41, 85, 89, 100-101, 108; *Barcelona* (San Pedro de las Puellas) 82; *Damaskus* (Moschee) 41, 46*, 51, 82; *Elne* (Kirche) 82, 83*, 119; *Germigny-des-Prés* (Kirche) 103; *Gerona* (San Pedro de Galligans) 82, 83*; *Ripoll* (Santa María) 82; *Saint-Martin du Canigou* 56*, 82; *San Juan de las Abadesas* (San Juan und San Pablo) 82; *Santarém* (São João de Alporão) 348; *Saragossa* (San Gil, San Miguel, San Pablo, Santa Maria Magdalena, Santos Pedro y Juan) 167; *Sevilla* (Kath.) 141*, 153, 169, (San Marcos) 169, 170*; *Tahull* (San Climent u. Santa María) 85; *Teruel* (SanMartin u. del Salvador) 164; *Tunis* (Zeïtuna-Moschee) 47*, 51; *Zamora* (Kath.) 115*, 117
Minden, Dom 326
Miniaturen s. Manuskripte
Miradores 309, 334. — s. a. Adufas, Muscharabies
Miraflores b. *Burgos*, Kartause **182**, 194; Chorstühle 202; Grabmäler Johanns II., Isabellas und Alfons' 182, 187*; Retabel 182, 186*; Statue d. hlg. Bruno 256
Miranda, Juana de, Frau des Velázquez 271
el-Mismije s. *Phaene*
Missal des Estevão Gonçaloes 345*, 352 des San Millán 90
Misteri (Kreuzabnahme) von *San Juan de las Abadesas* 127, 130*
Mittelmeer, mohammed. Herrschaft 2, 101
Möbel 200, 201, 252, 284, 366 bis 367 — s. a. Holzarbeiten, Stoffe
Mohammed III. 216
Mohammed V. 211, 212, 213
Mohammed VII. 211
Mohammed Adil Schah, Grab in *Bidschapur* **34**, 226
Mohammed ibn Jûsuf ibn al-Ahmar 209
Mohammedaner (Muselmanen) 2-4, 7, 41, 323, 327, 336, 337; Architektur 1, 4, 34-50, 74, 77-78, 82, 85, 93-97, 105-110, 117, 137 bis 138, 152-153, 157, 163 bis 164, 169-171, 209-215, 319, 334, 345-346; Befestigungen 119-122, 138; Elfenbein 97-99, 214; Fayencen 206-207, 212-214, 213*, 215, 347; Glas 215; Holzarbeiten 208; Kupferarbeiten 214, 215, 216; Malerei 91, 98, 134, 135, 164, 195, 213, 214, 215; Religion s. Islam; Schmuck 215, 216; Skulptur 92, 98, 99, 164, 195, 212, 213; Stoffe 99, 138-139, 214, 215-216; Türverkleidungen in Silber u. Kupfer 209; Verbreitungswege 29, 34, 35, 45-46, 52, 74, 102-105; Waffen 215, 216-217; Zimmerarbeiten 50, 85, 95, 154, 157, 164, 165-166, 168, 237. — s. a. Künstler (mohammed.), Moschee, Stuck, Vielfarbigkeit
Mojdmal el tewarikh, arabische Chronik 24
Mokwi (Armenien), Kirche 38
Monald, Charles, Bildh. 372
Monferriz, mohammed. Archit. 167
Mongolei, Architektur 7
Monreale (Sizilien), Kirche 63
Montalegre, Schloss 337
Montañés, Juan Martinez, Bildh. 245, 247, 253*, 254*, 255*, 257-259, 261, 274, 276, 313; Bildnis von Velázquez 270*, 273
Monte Aragón, Abtei, Retabel (jetzt in *Huesca*) 238
Monterey, Grafen von, Palast in *Salamanca* 227*, 228
Montmoreau, byzant. Bauweise 102

Montpellier 300; muselman. Universität 108
Mor (oder Moro), Antonio, Maler **265-266**, 271
Mora, José de, Bildh. **260**, 261
Mora, Juan Gomez de, Archit. 247*, **249-251**
Morague der Ältere, Bildh. 175, 176, 203, 208*
Moral, Lesme Fernández del, Bildh. 257
Morales, Musiker 247
Morales, Luis de, el Divino, Maler 260*, 263—264
Morel, Bartolomé, Bildh. 262
Moreruela de Frades, Kloster 142
Moritilla, Francisco, Bildh. 312
Morunys, San Llorens, Retabel (jetzt in *Vich*, Mus.) 186
Mosaik: byzantinisch (aus emaill. Glas) 51*, 52*, 95, 103; chaldäo-persisch (aus gebranntem Ton) 13, 25, (aus Glas) 25; aus Marmor 109*, 111, 111*
Moschee: *Ägypten* 35, 74, 104, 209, 226; *Algier* 206; früheste 1, 3, 18, 35, 36, 43; Kirchen-Moschee 5*, **40-42**, 43, 105; *Marokko* 67, 104, 170-171; *Persien* 18, **40-41**, 209; *Sponien* 35, 67, 74, 77, 94-96, 103, 135; Tempel-Moschee 35, 36, 41, 42; *Tunis* 45, 104; *Türkei* 42*, 65-66; mit zentralem Sanktuarium u. mit Umgang 43. — s. a. Dikka, Kursi, Mihrab, Mimber, Minarett-Glockenturm
Moskau, Slg. Michaël Riabouchinski 319*
Mota, Schloss de la s. *Medina del Campo*
Mota, Guillem de la, Bildh. **176**, 177, 178, 181*, 182*
Moya, Pedro de, Bildh. 275
Mozaraber (Christen) 109, **136**, 162, 214; mozarab. Kirche: *Ermita von San Baudelio* 79
Mschatta, Palast 3*, 8, **16**, 17, 24, 24*, 25*, 36, 37, 38, 39, 100, 160
mudejarischer Stil: Architektur 1, 72, 118, 137, 147, 152, 165-172, 229, 334, 336, 340, 345-348; Dekorative Malerei 147; Elfenbein 98 bis 99; Fayencen 152, 157, 167, 206-208, 237, 346-347; Holzarbeiten 200-201 208; Malerei 134, 135, 136, 193, 196; Manuskripte 90-91, 137, 198-199, 200, 351; Metallverkleidungen 208 bis 209; Stickereien 205, 215-216; Stoffe 99, 157, 215-216. — s. a. Crucero, Rippenkuppel, Schmuck (geometr.) usw.
mudejarischer Stil in: *Frankreich* 103; *Lombardei* 50, 51, 317; *Portugal* 334, 336, 340, 345-348; *Sizilien* 49 bis 50, 317; *Spanien* 1, 72, 104, **136**, 137, 139, 144-145, **164-171**, 174, 192, 193, 196, 198-202, 205, 207, 208, 215, 216, 229, 233, 279, 284, 285, 319; *Venedig* 279, 317
München, Pinakothek 276
Muniesa (Prov. *Teruel*), Kirche, Kelch 204, 207*
Münzen: gotische 206; hellenistische 59; iberische 59; mohammedanische 102, 215; parthische 25; sassanidische 25, 26*, 27*, 45; spanisch-punische 59
Murca, Puerca (iber. Skulptur) 58
Murcia, Bildhauerschule 299 bis 300; Ermita de Jesús, Bilder 297*, 299; Kathedrale 291, 291*, Sakristei (Holzverkl.) 283; Schloss 159; Villaris (Haus des Malers) 294*, 297; Waffenfabrikation 216
Murillo, Bartolomé Esteban 247, 257, 262, 265, 273*, 274*, 275-277, 275*, 276*, 277*
Murphy, Historiker *Batalhas* 331
Mûsa, arab. Feldherr 93
Muscharabies (portug. Adufas), *Batalha* (Kreuzgang) 334; *Santa Cristina de Lena* 68; *Segovia* (Kreuzg. d. Kath.) 223, 334; Adufas in *Braga*, *Bragança*, *Guimarães*, *Porto*, *Villa Real* u. *Südportugal* 348
Muschelornament: *Córdoba* 47, 95; *Kairuan* (Moschee Sidi Okba) 47; *Mérida* 47, 65*, 93, 95*; *el-Okhaïdher* 17, 47; *Phaene* 47; *Rakka* 47, 51*; *Santa Cristina de Lena* 47, 68 bis 69, 71*; *Sarvistan* 13*, 14, 23, 47; *Tâk-i-Bostân* 18, 18*, 23, 47
Muselmanen s. Mohammedaner
Muza, maur. Bildh. 202
Mykenä 57

N

Nabatäische Baukunst 13
Nackschewan, Türme 38
Nájera, Andrés de, Bildh. 242*, 243
Nájero, Santa María, Chorstühle 202
Naksch-i-Rustem b. *Persepolis*, Skulpturen 22, 22*, 23*, 24*
Nakhe-i-Redscheb, Flachreliefs 29
Narbonne 95, 102, 104; Fontfroide 141, 143; Mourguier 154; Saint-Just 149, 150; auf der Altardecke von N. dargest. Kirche 331
Narthex 37
Nasseriden, Dynastie 209, 210, 216
Natoire, Maler 303
Nattier, Maler 303
Navarra 4, 105, 1 10; künstl. Beziehungen zwisch. *Frankreich* u. *N.*: Architektur 112, 149, 150-151, Malerei 196, Skulptur 179-180
Navarra, Juan, Bildh. 202
Navarrete, Fernández, Maler 280-281
Navas, Domingo de, Bildh. 242
Navas de Tolosa, Schlacht von Las 163, 209, 216
Nazodi, Nicoló, Archit. 369
Neapel 190, 280; San Giovanni in Fonte 52
neu-manuelinischer Stil 365, 369-371
neu-plateresker Stil 290-294, 319. — s. a. churrigueresker Stil
Nevers, Saint-Etienne 113
Nicolás, Bildh. 202
Niebla, Schloß 159
Nikephorion s. *Rakka*
Nikosia (Zypern), Hagia Sophia 332
Nîmes 95
Ninive 21
Numantia, Römische Funde 61
Nunes, Bartholomeu, Goldschmied 366

O

Odoart, Philippe s. Uduarte
Oesterreich, Kirchen von *Wien* (Stephansdom), Zwettl 326
el-Okhaïdher, Schloß **16-17**, 17*, 18, 20, 31, 33*, 39, 47, 66, 74, 94, 100, 104
Olerdula, Umwallung 57
Olete, Schloß, Tapisserien 196
Oliva, Antonius ab, Keramiker 373

Oliveira, B., Archit. 370
Olivella, Erzbischof 174
Olivieri, Gründer d. Akad. San Fernando in *Madrid* 299
Oller, Pedro, Bildh. 176
Ollivier, Barthélemy, Maler 303
d'Ollone, Reise nach *West-China* 45
Olmedo, Schloß 158
Omaijaden 3, 24, 41, 74, 95, 109, 137, 138, 162
Oman 17
Oms, Manuel, Bildh. 312, 312*
Orca, Pedro, Bildh. 242
Orchomenos 57
Orcival, Notre-Dame 113
Ordóñez, Bartolomé 239-240
Ordoño I. 76
Ordoño II., Grab in *León* (Kathedrale) 172, 176*
Orense, Kathedrale, Chorstühle 203, 243*, 244, Skulpturen 125*, 126, 128
Orient, iranisch-syrischer: Künstl. Beziehungen von *China, Frankreich, Italien, Japan, Portugal, Spanien* zu ihm s. dort. — Ebenso s. mudejarisch, *Persien, Syrien*. — äußerster Orient 7, 28, 367
Ornamente s. Schmuck
Ornelas, João de, Abt von *Alcobaça* 361
Ortega, Bernardino de 184
Ortega, Bernardo Francisco de 184
Ortega, Marco de 184
Ortiz, Luis, Bildh. 259
Osarfati, José, Miniaturenmaler 352
Ossun, Marquis von 303
Ossuna, Herzog von 304
Osuna, Flachrelief 59, 60*, 61
Overbeck 314
Oviedo 69, 362; Grabsteine 105; Kathedrale, Cámara Santa 62, **64**, 71, Grabplatte 90, 90*, Schatz 92, 94*, Skulpturen 122; San Julián de los Prados (Santullano) **62-64**, 66, 66*, 67*, 68*, 71, 72, 85, Flachreliefs 67*; San Tirso **62**, 64, 70*. — s. a. *San Miguel de Lino, Santa María de Naranco*

P

Pacheco, Doña Beatriz, Grabmal in *Segovia* (Kirche des Parral) 183, 188*
Pacheco, Francisco, Kunstschriftsteller, Maler und Skulpturmaler 258, 259, 259*, **263**, 265, 271, 274, 277
Padilla, Juan, Grabmal aus dem Kloster *Fresdelval*, **182**, 187*, 237, jetzt in *Burgos* (Mus.)
Padua 372
Paes, Gualdim, Großmeister 320, 327
Paläste, königliche: s. *Cintra, Escorial, Hatra, Ktesiphon, La Granja, Leiria, Madrid, Mafra, Pena, Queluz, Santas Creus*; staatliche: Palau de la Diputacion *(Barcelona)*, Palacio del Congreso *(Madrid)*; Justizpaläste *Barcelona, Madrid* (früher Salesas Reales)
Palästina 1, 43, 44, 47, 51. — s. a. *Kasr Kharâneh, Kasr Tuba, Mschatta*
Palastkapellen 71; *Leiria* 335; *Oviedo* (Kath., Cámara Santa) 64; *Palermo* 49-50; *Santa María de Naranco* 71-72; *Sevilla* (Alcázar) 285
Palencia, Kathedrale: Chorstühle 283; Elfenbeinkästchen 98, 99*; Gemälde Zurbaráns 265*, 270; Gitter 283; Grabmal Salinas 239*, 241; Monstranz 281*, 284; Retabel 181, 185*
Palermo, Capella Palatina 50, 52*; la Cuba 50; La Martorana 49, 51*, 52*; la Zisa 50
Palladio 363
Palma, Casa Font y Roig 4*, 96, 98*; Kathedrale **154**, 154*, 332; Lonja 156, 158*
Palomino y Velasco, Maler 277, 277*
Pamella, Kloster, Fayence-Werkstätte 347
Pamplona 124; Abtei-Küche **156-157**, 179, 327, Grab des Carlos el Noble 179-180, 184*; Kathedrale 149, 150*, **151**, 179, 183*, 292, Elfenbein-Kasten des Abd-el-Melik 98, 99*, Gitter 283, Reliquiar 204, 209*, Skulpturen 179, 183*
Pantoja de la Cruz, Juan, Maler 261*, 266, Taf. II
Paray-le-Monial, Kirche 328
Pareja, Juan, Maler 274
Paret y Alcázar, Luis, Maler 303
Paris, Louvre 265, 266, 270, 275, 276; Luxembourg 319*; Medaillenkabinett 216; Musée d'Artillerie 59; Musée de Cluny 62, 64*, 99, 139, 207, 215; Musée Guimet, hellenist. Stoffe 21; Notre-Dame 147, 149, 329; Saint-Eustache 221; Saint-Gervais 221
Parma, Kathedrale 50, 55*
Parral, Kloster des s. *Segovia*
Parthenay, Saint-Laurent 326
Parther oder Arsakiden 28; Architektur 10-13, 40; Einfluß auf *Rom* 29-30; Mosaik 13; Münzen 25; Waffen 28. — s. a. *Hatra, Kingawar, Warka*
Pater, Maler 303
Paterna, Königin von Asturien 72
Paular, Kartause, Kirche 163; Kapelle des Tabernáculo, Fresken 277
Paulowka, Kanne von 28*
Pavia, S. Michele Maggiore 50, 53*; S. Pietro in Ciel d'Oro 50
Pechnasen: *Avila* (Kathedrale) 119*, 120; *Barcelona* (San Pablo del Campo) 84; *Coca* (Schloß) 159; *Gerona* (San Pedro) 88; *Tarragona* (Kathedrale) 143; moh. Befest. 138; dekorative Pechnasen 84, 88; als Rundbogenfries 89
Pedralbes, Kloster 186
Pedret (Ost-Pyr.), Kirche 85, 101, 129, 132
Pedro de Córdoba, Maler 196
Pedro, Infant Dom, Grab in *Batalha* 340
Pedro, Infant Dom, Sohn Alfons' IV. 353
Pelagius, König von Asturien 308
Pellicier, Jerónimo, Bildh. 243
Pelliot, Reise nach *Turkestan* 36, 45
Pena, Castello da (ehemal. Kgl. Schloß), Retabel der Kapelle 351, 374
Pendentifkuppel: *Konstantinopel* (Hagia Sophia) 42*; *Salamanca* (alte Kathedr.) 117; *Zamora* (Kathedr.) 117
Peniche, Spitzen aus 376, 378*
Peral, Torcuato Ruiz del 299
Peralta, Maler 235
Pereda, Antonio, Maler 277
Pereira, Diego, Maler 373
Pereira, Manoel, Maler 373
Pereira, Miguel, Goldschmied 366
Pereyra, Manuel, Bildh. 256
Pérez, Don, Sohn Ferdinands III., Grabmal in *Toledo* (Kath.) 166

Pérez, Bartolomé, Maler 278, 278*
Pérez, Pedro s. Petri
Perpignan, Sainte Marie la Real, Das Heil. Grab (vielfarb. Plastik) 175, 180*; Schloß 156, Kapelle 119, 149
Perruzzi, Archit. 248
Persepalis 22; Architektur 10; Ausschmückung (ägypt.-persep.) 12; Kl. Darius-Palast 10, 12*; Skulptur 23
Persien 1-3, 7, 8, 9-13, 16, 17, 20, 27-29, 30, 32, 34-39, 40, 41, 45, 51, 100, 105, 108, 200, 206, 226, 318; Wanderung und Verbreitung der Kunst des alten mohammedan. Persien 2-7, 28, 29, 41-42, 44, 45-46, 102-106, 108-109. — Persische Kunst in *China, Frankreich, Indien, Italien, Japan, Portugal, Spanien* s. dort. — s. a. Achämeniden, Parther, Sassaniden; Fayence, Moschee, Trompen; mozarabisch, mudejarisch, proto-mudejarisch
Perugino 246
Pérut, Jacques, Bildh. 179
Pesquera, Diego de, Bildh. **260**, 261
Peter IV. von Aragonien 176
Peter I., der Grausame, von Kastilien 155, 165, 169, 170, 199, 201; Palast in *Toledo* 156, 158*
Peter I. von Portugal, Grabmal in *Alcobaça* 339
St. Petersburg, Eremitage 276
Peti Juan, Archit. 238
Petri, Petrus (Pedro Pérez), Archit. **148**, 224
Phaene (el-Mismije) Praetorium 3, 4*, 8, **32**, 36, 37, 39, 40*, 47, 65, 100
Phidias 255
Philipp I. von Portugal = Philipp II. von Spanien
Philipp II. 226, 236, 243, 248, 249, 256, 262, 266, 267, 280, 334, 362, 365; Bildnis von J. Pantoja de la Cruz 261*, 266; Geburtshaus in *Valladolid* 230; Standbild im *Escorial* 249
Philipp III. 250, 251, 252, 266, 280; Reiterbildnis von Velázquez 266*, 271
Philipp IV. 251, 272, 280, 281; Reiterbildnis von Velázquez 267*, 271
Philipp V. 293, 294, 302, 306
Philipp der Kühne, Grabmal in *Dijon* 175, 180
Philipp der Schöne 179; Grabmal in *Granada* (Kath., Capilla Real) 240
Philippa von Lancaster 331; Grab in *Batalha* 339
Philippe d'Evreux 151
Picart, Architektenfamilie 236
Piedra, Kloster, Reliquiar-Triptychon 191-192, 197*, 198*, 208; befestigter Turm 120
Pinheiro, Columbano Bordallo, Maler 375, 375*, 376*
Pinheiro, Maria Augusta Bordallo 376, 378*
Pinheiro, Raffael Bordallo, Maler 375
Pinheiro, Diogo de, Bischof von Funchal, Grab in *Thomar* (Nossa Senhora dos Olivaes) 350
Piquér y Durat, José, Bildh. **312**, 313
Pisa, Baptisterium 370
Pisano, Francisco Niculoso, Maler 244, 285
Pitzunda (Armenien), Kirche 38
Plasencia, Haus des José de la Callé 248*, 251
platereskер Stil 171, **220-237**, 268, 284-285, 311, 319, 340: im Ausland 235-236; Ende 247; Rathäuser 251-252. — s. a. neuplateresk
Plattenkapitelle s. Kapitelle
Plutarch 60
Poblet b. *Tarragona*, Festungsbauten 160; Klosterkirche **143**, Retabel 237
Poitiers (Poitou) 327; Baptisterium (Fresken) 134; Kathedrale 148, 325, 328
Polychromie s. Vielfarbigkeit
Ponte do Lima, Paço de Calheiros 359*, 364
Pontigny, Abtei 324
Ponzano, Ponciano, Bildh. 312
Porqueres, Kirche 145
Porta Coeli, Kartause, Triptychon, jetzt in *Valencia* (Mus.) 190
Portalegre, Fenster 344
Porto 355, 374, 375; Adufas 348; Börse 374; do Carmo (Kirche) 359*, 369; Erzbischöfl. Palast 370; dos Extinctos Carmelitas 359*, **365**, 369; Kathedrale **324**, Fayenceverkl. im Kreuzgang 369*, 373, Goldene Kapelle 366, Kapelle 366, Kästchen von São Pantaleo 361; Misericordia, Fons Vitae 347*, 355-356; Nossa Senhora da Assumpção oder dos Clerigos 369; Nossa Senhora del Pilar 358*, 364; Santo Antonio (Hospital) 365*, 371; São Francisco 335, **366**; São Martinho de Cedofeita 324
Porto, Silva, Maler 375
Portugal, künstl. Beziehungen zwischen *Deutschland* u. *P.* 374. — *England* 331, 376. — *Flandern*, Malerei 349, 353-355, 356, 358 bis 360; Skulptur 349, 350. — *Frankreich* u. *Burgund*, roman. Archit. 324-327, 328-329; gotische Archit. 330-331, 336, 339; manuelin. Archit. 341-343, 349; man. Malerei 349, 354, 355, 360; man. Skulptur 349-351, 372, 375; man. Kleinkunst 361 bis 362; 18. Jahrh. (Archit.) 371, (Malerei) 373, 19. Jahrh. (Kleinkunst, Malerei, Skulptur) 375-377. — *Italien*, man. Malerei 349, 360; man. Skulptur 349. — span. Besetzung (Archit.) 363, 264, (Skulptur) 365; 18. Jahrh. (Archit.) 369, 371. — *äußerster Orient* 367, 370. — *Orient* s. mudej. Kunst in *Portugal*. — *Spanien* s. dort
Potentian, heil., Leichentuch 139
Pozzo, Cavaliere del, Maler 277
Pradilla, Francesco, Maler 314, 315*
Pragatiden 38
Prangersäulen (Pelurinhos) 351
Privat, Architekt 236
Procaccini, ital. Maler 302
proto-gotischer Stil s. proto-romanisch
proto-manuelinischer Stil: in *Portugal* 148, 229, 236; in *Spanien* 153, 156, 230, 236. — s. a. manuelin. Stil
proto-mudejarischer Stil: in *Frankreich* 103, 104; in *Spanien*, Architektur 72 bis 90, 95, 104, 106, 129, 132, Elfenbein 93-99, Manuskripte 90-91, 132, 351
proto-romanischer u. proto-gotischer Stil 6, 319: in *Asturien* 62-72; in *Katalonien* 79-90; in *Persien* **9-11**, 12, 13, **14-15**, 16, 17; *Nordspanien* (Goldschm.-Arbeiten und Kultgeräte) 92-93, (Manuskripte) 90-92, (Skulptur) 90, 124; in *Syrien* 4*, **32**, 36-38, 40; Zusammenfassung 99-110

Puig y Cadafalch, José, Archit. 311, 311*
Le Puy, Notre-Dame 31, 74, **103-104**, 109*, 111*
Pyrenäen 4, 5, 7, 105, 108, 110, 133, 136

Q

Queluz de Baixo, Kgl. Schloß 363*, 370
Quennawât(Syrien),Kirche80
Querol, Agustín, Bildh. 312, 312*
Quevedo, Dichter 303
Quiñones, Andrés García de, Archit. 292, 293*
Quiñones, Jerónimo García de, Archit. 293, 293*
Quiñones y Guzmán, Juan, Palast in *León* 220*, 231, 232*

R

Rabbat-Ammon, Palast **19**, 38, 44, 51, 74, 104
Raffael 240, 246, 274
Raimund Berengar IV., Graf von Barcelona 87, 142
Rakka (Nikephorion) bei *Edessa*, Palast **43**, 46, 47, 51, 51*
Ramírez, Juan, Archit. 290*, 293*, 295
Ramiro I. von Asturien 65, 72
Ramiro II. 77
Ramón Borrell, Graf von Barcelona 81
Ramondus, Bischof 85
Rana, Jean, Maler 302
Rathäuser (span. Ayuntamiento 251, Casa Consistorial, port. Paço do Concelho), *Astorga* 248*, 252; *Barcelona* 155-156, 155*, 176; *Cádiz* 251; *Ciudad Rodrigo* 251; *Granada* 251; *León* 252; *Lissabon* 370*, 374; *Lugo* 252; *Madrid* 252; *Sevilla* **235**, 236*, 251; *Toledo* **252**, 267; *Vianna do Castello* 336
Rato, Moruin, Bildh. 375
Ravenna, Palast Theodorichs 50
Raxis, Pedro de, Skulpturenmaler 243
Raymond, Alphonse 116
Recceswinth 75; Weihkrone 62, 64*
Redoban, Geier und Maske (iber. Skulpturen) 58, 59
Regensburg, Dom 326
Reichenau, byzant. Bauweise 102
Reims, Kathedrale 146, 331
Rembrandt 282, 304
Repullés y Varga, Enrique María, Archit. 309
Resende, Garcia de, Archit. 344; Haus in *Evora* 338*, 344
Resende, Pedro Barrero de 352
Retabeln 180, 253, 351, 365; Ursprung 177; wichtigste Retabeln: skulptiert 177 bis 179, 181, 182, 184, 237 bis 239, 242-243, 244, 245, 248, 257-258, 259, 261, 350 bis 351, gemalt 129, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 248, Taf. I
Reynolds 304
Rheinprovinzen 42, 101, 109, 110, 133. — s. a. *Deutschland*
Riaño, Diego de, Archit. 235, 236*
Ribalta, Francisco de, Maler 235, 263, **264**, 269, 278
Ribalta, Juan, Maler 263, 264
Ribera, Jusepe de 263*, **269** bis **270**, 271
Ricci, F. Maler 278
Richard Löwenherz 48, 210
Rigaud 302
Rincón, Antonio del, Maler **194-195**, 200*
ringförmiger Grundriß von Kirche und Moschee (zentrales Sanktuarium u. Umgang) 30; *Batalha* 333-334; *Jerusalem* (Kubbet es-Sachra) 43; *Thomar* 327. — s. a. Apsis u. Umgang
Rios, Alonso de los, Bildh. 298
Ripoll, Santa María 82, 87*, **88-89**, 88*, 123*, 124, 125
Rippen s. Kuppeln
Rippengewölbe: vorgotische im alten *Persien* 14*, 15, 16*,30, 31, 33*; persischen Ursprungs 30, 39, 41*, 100; frühroman. in *Spanien* 70, 80, 83*; in *Frankreich* 31, 103, 108, 109*; Anjouer Rippengewölbe 222
Robbia, Luca della 368
Robledo, Retabel 195
Rocaille-Stil 293
Rodrigo, Maestro, Bildh. 202, 206*
Rodríguez, Alonso, Archit. 222
Rodríguez, Francisco de Assisi s. Assisi Rodríguez
Rodríguez, Juan, Archit. 167
Rodríguez, Juan, Bildh. 243
Rodríguez, Ventura, Archit. 295-296
Roelas, Juan de las (Ruelas), Maler 263, **264**, 270, 271, 281
Rogel, Meister, Bildh. 183
Rogent, Elias 88
Roger I. 49
Roger II. 49
Rojas y Sandoval, Don Cristóbal de, Erzbischof von Sevilla, Grabmal in *Lerma* (San Pedro) 252*, 257
Roldán, Pedro, Bildh. 257*, **261-262**, 365
Rom 4, 13, 26, 28, 61, 123, 220, 240, 252, 267, 280, 300, 318, 372; Architektur 48, 52, 60, 66, 84, 100, 117, 118, 296; Skulptur 66-67, 69*, 123; künstl. Bezieh. zwischen *Persien* u. *R.*: Architektur 21, 29, 35, 36, 73, Skulptur 23; Palazzo Farnese 363; Pantheon 296; Peters-Kirche 248, 295; San Clemente 67; San Paolo fuori le mure 35, 36*; Santa Maria della Pace 230, 363, Retabel 190; Theater (röm.) s. dort; Tempel (röm.) s. *Evora*; Thermen des Caracalla 52. — s. a. Basilika
romanischer Stil: Architektur: (kirchliche) 6, 88, 112 bis 118, 141-146, 322-327, (profane) 118, 119, 335-336, (militär.) 119-122, 336; Elfenbeinschnitzereien 127 bis 128; Emailarbeiten 137; Gold- u. Silberschmiedearbeiten 128, 137; Malerei 129-135; Manuskripte 135, 136-137, 280; Skulptur 122 bis 128, 172. — s. a. *Asturien, Galicien, Kastilien, Katalonien*, Kluniazenser, *Portugal, Santiago de Compostela, Toulouse*, Zisterzienser
Romero de Torres, Julio, Maler 315, 321*
römischer oder michelangelesker Stil 363
Ron, Brüder, Maler 298
Roncesvalles, Kirche, Evangelienbuch 137, 138*
Ronda, Puente Nuevo 296*, 298
Ronda la Vieja (Acinipo), Theater 61, 62*
Rosa, Antonio Francisco, Archit. 374
Rosales, Eduardo, Maler 314, 314*
Rosas (Katalonien), San Pedro, Bibel v. *Noailles* 146
Rouen, Saint-Maclou 221
Roussillon 41, 108, 109, 133, 156, 175, 236. — s. a. *Elne, Fenouillar, Perpignan, Saint-Génis-des Fontaines, Saint-Martin du Canigou*

Rubens 271, 275
Rubeus s. Bermejo
Ruelas, Juan de s. Roelas
Ruiz, Diego, Archit. 171
Ruiz, Juan de, Goldschm. 284
Rundbogenfries s. Pechnasen
Rusiñol, Santiago, Maler 315
Ruweha (Syrien), Basilika 154

S

Sacchetti, Battista, Archit. 294
Säckingen, Kirche, sassanidischer Stoff 31*
Sägezahnschnitt an Bandgesimsen und Archivolten 19, 23, 100, 108, 145: *Farsistan* (Paläste) 30, 145; *Firnz-Abâd* (Palast) 10, 23; *Kasr Kharâneh* 23, 30; *Rabbat-Ammon* (Palast) 19; *Sahagun* (San Francisco) 144-145; *Sarvistan* (Palast) 13, 23
Sagnier y Villavechia, Enrique, Archit. 311
Sagrera Guillén, Archit. 156
Sagunt, Theater 61
Sahagún (San Facundo), Christus-Figur 126, 127*; San Benito (Kloster), Monstranz 281*, 283; San Francisco 144; San Juan, Bronzerelief 313; San Tirso 144, 145*
Sahn (Hof der Moschee) 35, 38*
Saïdet-Allah, Prinzessin, Schmuckkästchen 97, 100*
Saint-Cyr 294
Saint-Génis-des Fontaines (Ost-Pyr.), Kirche, Skulptur 100, 108*, 126, 130
Saint-Germain-des-Prés 109
Saint-Martin du Canigou (Ost-Pyr.), Kirche 56*, 82, **89**, 89*, 90, 118
Saint-Savin (Vienne), Kirche, Fresken 134
Sainte-Marie-de-la-Crassa b. *Carcassonne*, Benediktinerkloster 87
Saintes, Abbaye des Dames 117; Saint-Eutrope 115
Sala, Alvarez, Maler 315, 317*
Sala, Antonio, Bildh. 312
Sala, Carlos, Bildh. 299
Sala, Emilio, Maler 315, 318*
Salamanca 164, 174, 194, 228 bis 230, 232, 236, 311, 343; Agustinas (Klosterkirche) 270; Casa de las Conchas 227*, 228*, **229**, 232, 341; Casa de la Sal 230, 230*, Clavero (Turm des) 228; Jesuiten-Kirche 247*, 369; Juan de Sahagún (Denkmal d. San) 313; Kathedrale (alte) 116*, 117, 142, 167, Capilla de Talavera 167, Grab des Aparicio 167, 174, Retabel 191; Kathedrale (neue) **222**, 222*, 223, 328, Capilla de la Vera Cruz 299, Gitter 283, Skulpturen 296*; Maria la Brava (sog. Haus der) 226*, **228**, 232; Museum 252*, 256; Palast Monterey 227*, 228; Plaza Mayor 292*, 293; San Esteban 225, Fresken 277, Virgen de la Vega 127, **128**, 128*, 137; Santiago Apostol 230, **233**, 363; Seminario Conciliar 247*, **249-251**, 292; Therese (Haus der heil.) 228; Universität 228*, 229, 229*, 341
Salgado, Maler 375
Salinas, Musiker 247
Salinas, Graf u. Gräfin, Grabmal in *Palencia* (Kath.) 239*, 241
Salobral, Sphinx (iber. Skulptur) 59
Saloniki, Kazandschilar Dschami 65
Salzillo y Alcaraz, Francisco (Zarcillo) 297*, 299-300
Samarra (Mesopotamien) 43; Moschee 46, 50*, 96, 163
Samsó, Bildh. 313
San Adrián b. *Gijón*, Kirche 72
San Antonio Abad, Kirche, Retabel, jetzt in *Valladolid* (Mus.) 243
San Baudelio, Ermita di **78** bis **79**, 80*, 81*, 82*, 118, 119, Fresken 134-135
San Benito el Real, Kirche, Chorstühle 242*, 243, Retabel d. heil. Sebastian 240*, 241. Beides jetzt in *Valladolid* (Mus.)
San Cugat del Vallés bei *Barcelona*, Martyrium d. heil. Medin 197, 202*; Santa Clara, Retabel 186; Todos los Santos, Retabel 186, 191*, 192
San Feliu de Boada, Kirche **85**, 101
San Feliu de Guixols, Kirche **85**, 101
San Francisco, Kloster, Retabel, jetzt in *Valladolid* (Mus.) 181
San Gallo, Antonio da, Archit. 363
San Ildefonso b. *Segovia*, Schloß La Granja 293, 293*
San Isidoro del Campo, Kloster b. *Sevilla*, Fresken 196
San Juan de las Abadesas, Befestigungen 85*, 87; Brücke 161, 164*; Colegiata San Juan 82, 85*, **86-87**, 86*, Altarvorsatz 206, Skulptur 127, 130; San Pablo 82
San Lorenzo, Kloster siehe *Escorial*
San Marcos b. *Coimbra*, Kloster, Dreikönigskapelle 363; Retabel 351
San Miguel del Escalada b. *León* **76-77**, 77*, 78*, 79*, 80*, 85, 118
San Miguel in Excelsis, Kirche, emaillierter Altarvorsatz 131, 137, 173
San Miguel de Lino b. *Oviedo*, Kirche 5*, **65-67**, 65*, 68*, 69, 69*, 70*, 71, 89, 100, Flachreliefs 69*, 90
San Millán de la Cogolla, Missale 90; Schrein des San Millán 98, 101*
San Pedro de Nave, Kirche 90
San Salvador de Priesca b. *Gijón*, Kirche 72, 76
San Salvador de Valdedios b. *Gijón*, Kirche 72, 76, 118
Sánchez, Alfonso, Bildh. 238
Sánchez, Martin, Bildh. 202
Sánchez, Nufro, Bildh. **183**, 184, 202
Sánchez, Pedro, Maler **280**, 281
Sánchez de Castro, Juan, Maler 196
Sancho III. el Mayor von Navarra 98, 112
Sancho IV. 148
Sancho I. von Portugal, Grab in *Coimbra* (Santa Cruz) 349
Sancho, Don, Erzbischof von Toledo 167
Sanktuarium, zentrales 2*, 8; christl. Bauten: *Antiochia* (Marien-K.) 38, 43, *Batalha* (Santa Maria da Victoria, Grabkap. d. Stifters) 329, 333, *Eunate* (Tempelherrn-K.) 118, *Jerusalem* (heil. Grabes-K.) 38, 43, *San Baudelio* 78, *Thomar* (Templer-K.) 327, 333; mohammed. Bauten: *Jerusalem* (Kubbet es-Sachra) 43, 327, 333, (Kubbet es-Silsele) 43. — s. a. ringförmig. Grundriß
Sansovino (Andrea Contucci gen. S.) 349, 363
Santa Bárbara, Teppichmanufaktur 304
Santa Cristina de Lena (Asturien), Kirche 6*, 46, 47, **67-69**, 70, 70*, 71, 71*, 72*, 76, 79, 96, 100, Flachreliefs 72*, 90

Santa Maria de Cellas, Kloster b. *Coimbra*, Kreuzgang 324, 324*
Santa Maria de Naranco b. *Oviedo*, Kirche 69-72, 72*, 73*, Flachreliefs 73*, 90
Santa Maria de Sar b. *Santiago de Compostela*, Kreuzgang der Kirche 124, 126*
Santa Maria, Marceliano, Maler 316
Santarém 334; Dreieinigkeits-Kirche u. Kloster, Skulpturen 372; Einnahme 320, 323; Graça (Kloster), Kirche 334, Grab der Barbosa, des Carreiro u. König Eduards I. 350; Santa Maria de Marvilla 334, Fayenceverkl. 368, Tür 344; São Francisco 334; São João do Alporão (jetzt Arch. Mus.) 334, Minarett-Glockenturm 348, Sarkophag Eduards 340
Santas Creus b. *Tarragona*, Zisterzienserkloster 143 bis 144, 143*, 144*, 154, 324, 326, Palast 155, 155*, Skulpturen 175
Santiago de Compostela, Hospital de los Reyes 227; Kathedrale 6, 110, 113-114, 113*, 114*, 123, 125, 126, 224*, 226, 292, 292*, 295-296, 323, Monstranzen 256, 284, Skulpturen 122, 124*, 125*, 126, 128; Profanarchitektur 235, 237*
Santiago de Peñalba (Asturien), Kirche 77
Santiponce b. *Sevilla*, Kloster San Isidoro del Campo, Retabel 253*, 257-258. — s. a. Italica
Santos Carvalho, E. dos, Archit. 372
São Domingo, Kloster, Altarbild 353
São Vicente, Kirche, Triptychon 346*, 354
Saragossa 164, 167, 233, 303; Akademie San Luis 303; Aljaféria 96, 97*, 138, 234, 280; Kathedrale (Seo) 149, 151-152, 151*, 163, 226, 243, 329, Chorstühle 201-202, Fayence 285, Fenster 286, Gitter 283, Goldschmiedearbeiten 204, 209*, Grabkapelle u. Denkmal d. Lope Fernández de Luna 175, 180*, Kap. San Miguel 152, Manuskript 137, Retabel 178, 180, Wandverkl. 206, Webereien 205; Longares (Kirche von), Kelch 204, 207*; Lonja (Börse) 234, 235*; Minarett-Glockentürme von: San Gil 167, San Miguel de los Navarros 167, San Pablo 167, Santa Maria Magdalena 167, Santos Pedro y Juan 167; Nuestra Señora del Pilar 180, 248, 290*, 293*, 295, Fresken 305, Retabel 238, Webereien 206; Palast Argillo 233, 234*; Palast Luna 234; Sammlg. R. Vicente 197*; San Pablo, Retabel 238; Santa Engracia 224*, 225; Santo Sepulcro (Kloster), Retabel 189; schiefer Turm 167, 169*
Sardoni, Stickerfamilie 206
Sargon, Palast, Relief 22*
Sarraceno, mohammed. Miniaturenmaler 91, 106
Sartiñena, Juan de, Archit. 167
Sarvistan, Palast 2*, 8, 13-14, 13*, 14*, 15*, 17, 18, 31, 32, 36, 39, 45, 47, 50, 67, 81, 97, 100
Sassan, König 29
Sassaniden 1, 7, 11, Architektur 13-19; orientalische A. in sass. Stil 36, 39, 44, 81, 100, 103; Email 26; Fayencen 25-26; Glas 25, 26; Gravierungen auf Stein 24-25; Herrscher 1, 3, 24, 25, 26; Kriegsbaukunst 19 bis 20; Kunstbauten 21-22; Malereien 45, 215; Miniaturen 24; Mosaik aus Ziegeln 25; Münzen 25; Silberarbeiten 25; Skulptur 22-24; Stoffe 24, 25, 26-28, 45; Stuck 25; Verbreitungswege 2-7, 34, 35, 45-46, 102-105, 108, 109. — s. a. *Afrika*, *Ägypten*, *China*, *Frankreich*, *Indien*, *Japan*, *Lombardei*, *Marokko*, *Portugal*, *Sizilien*, *Spanien*, *Tunis*, *Venedig*
Sástago b. *Saragossa*, Alabasterbrüche 180
Saulieu, Kirche 328
Scaliger, Cesare 207
Schamar, maur. Bildh. 202
Schapur (Persien), Flachreliefs 22, 29
Schapur I. 21, 22, 29; Darstellung auf Münzen 25, 26*
Scheffer, Ary, Maler 314
Schiavone 265
Schießscharten: *Assyrien* 20; *Spanien* 84, 159; in orientalisch. Stil und als Fenster dienend 68, 71*, 96
Schiraz (Persien) 9, 22; Moschee 40
Schirwan, Ruinen 18, 28
Schlüssel, symbolische: *Alhambra* 212, 334; *Batalha* (Grundriß der Santa Maria) 327*, 331, 334
Schmuck, geometrischer (Ornamente) 12, 23, 35, 46, 63, 152, 209, 213, 234, 285; Kreuz u. achtzackiger Stern 157, 166, 168; Sterne 26*, 146; achtspitziger Stern 169
Schmuck, inschriftlicher 46, 165, 170, 171, 208-209; in arabischen oder kufischen Schriftzeichen auf christl. Gebäuden 104, 108, 192, 209
Schuschter, Brücke 21, 21*
Sebastián de Salamanca, Chronik 72
Sebastiani, Ingenieur 296
Segorbe, Kathedrale, Retabel 190
Segovia 119, 164, 232; Alcázar 157; Aquaedukt 60, 61*; Bravo (Haus des Juan) 232, 233*; Casa de los Picos 232, 233*; Corpus Christi-Kirche 166; Kathedrale (alte) 223; (neue) 222*, 223, Glasfenster 286, Kreuzabnahme 250*, 253, Kreuzgang 223, 223*, 334; Palast des Marquis von Lozoya 166, 168*; Paradon Grande 166; Parral (Kloster und Kirche) 183, 188*, 192, Chorstühle 202, 283, Grabmal d. Beatrix Pacheco 183, 188*, Retabel 243; San Esteban 117*, 118; San Juan de los Caballeros 118; San Lorenzo 118; San Martin 117*, 118; San Millán 118; Santa Cruz 221, 221*
seldschukkische Architektur 229
Sens, Kathedrale, oriental. Stoffe 139
Seo de Urgel, San Miguel 129, 134*
Sequeira, Domingos Antonio de, Maler 373
Sergius IV., Papst 89
Serra, Jaime, Maler 189
Setúbal, São Julião, Tür 344
Sevilla 61, 152, 164, 169-172, 183, 196, 199, 235, 259, 270, 275, 277, 280, 285, 295; Alcázar 169-171, 171*, 172*, 173*, Betraum Isabellas d. Kath. (Retabel) 285, 289*, Wandverkl. 206, 215, 285, 289*; Architekturschule s. mudejar. Arch.; Ayuntamiento (Rathaus) 235, 236* 251 Bildhauer-

schule 257-259, 261, 262; Caridad (Hospital de la), Retabel 257*, 261-262; Casa de Pilatos 171-172, 173*, 259, Fenstergitter 279*, 283; Fayencen 208, 347; Jesuitenkloster, Bildnis 265; Kapelle von Triana (Vorstadt), Skulptur 258*, 262; Kathedrale Santa María de la Sede (früherc Moschee) 137, 141*, 147, 151, 152-153, 152*, 169, 235, 246, Chorgitter 279*, 283, Chorstühle 202, Gemälde 259*, 262, 269, 275, Giralda 141*, 153, 169, Glasfenster 286, Goldschmiedearbeiten 204, 210*, Grabmal d. Columbus 313, 313*, Kap. d. Nuestra Señora del Pilar 185, 190*, Monstranz 256, Retabel 184, 245*, 246, 254*, 257*, 258, 261-262, 270, Sakristei Los Calices (Kruzifix) 253*, 258, Skulpturen 128, 183-185, 189*, 190*, 196, Tür del Perdón 209, 213*; Lonja 251; Malerschule 196, 200, 262 bis 278, 280, 281, 295, 301; Manuskripte 198-199; Merced Calcada (Kloster der) 258; Misericordia (Kloster d.) 247; mudejar. Kirchen 169; Museum 244*, 245, 264*, 270, 273*, 275, 276, 277; Paläste 137; San Andrés, Skulptur 259; San Bernardo, Bildnis 265; San Ildefonso, Skulptur 196; San Lorenzo, Skulpturen 196, 254*, 258; San Marcos 169, 170*; San Telmo (Galerie von) 264*, 270; Sangre (Hospital la) 265; Santa María la Blanca, Retabel 245*, 246; Santa Paula, Grab des León Enriquez 285, 286*, Medaillons 184, Retabeln 259, Tür des Klosters 259; Schloß 159, 160; Umwallung 138; Waffenfabrikation 216. — s. a. Holzarbeiten, Goldschm.-Arbeiten, Retabeln

Shomu, japan. Kaiser, Standarte 32*

Siebenzahl-System chaldäischen Ursprungs 7

Siegel: sassanidische 24, 27; gotische 206. — s. a. Gravierungen

Siena, Malerschule 185, 187, 191, 280

Sigüenza, 162; Kathedrale 144, 144*, 328, Grabmal des Martin Vásquez de Arce 237, 238*; Palast des Marquis von Arce 235; Profanarchitektur 156, 235

Silberschmiedearbeiten siehe Goldschmiedearbeiten

Siloe, Diego de, Archit. und Bildh. 223*, 224, 241*, 242

Siloe, Gil de, Bildh. 181-183, 185*, 186*, 187*, 224

Silos, Kloster San Domingo, maurische Arbeiter bei s. Errichtung 107; emaillierter Altarvorsatz 131, 137, 138*, 173

Silva, Dom Miguel de, Monstranz in *Vizeu* 361

Silva, José, Bildh. 372

Silva, J. P. N. da, Archit. 372

Simancas, Schloß 157

Simonet, E., Maler 314, 316*

Sisla, Meister des Klosters de la 193, 199*

Siviardus, heil., Leichentuch 139

Siwrihissar (Lykaonien), Kirche 38, 40, 43*, 77

Sizilien, Bezieh. z. iranisch-syr. Orient 44, 49-50, 51, 52, 53, 63, 101, 139, 206, 317; sizilisch-arabische Stoffe 139

Skulptur, vielfarbige 58, 59, 127-128, 172, 175, 178, 182, 237-242, 243-245, 253-256, 257, 258-262, 263, 299, 301, 306, 313, 351, 365

Sluter, Claus, Bildh. 175, 185

Soares do Reis, Bildh. 375

Soghanly (Kappadokien), Unterirdische Kapelle 37, 40

Solimena, neapol. Maler 277

Solis, Bildh. 259

Solis, Diego de, Bildh. 203, 243*, 244

Solsona (Katalonien), Virgen del Claustro, Marienstatue 128, 129*

Soria 162; Santo Tomé 125; San Vicente, Retabel, jetzt in *Barcelona* 189, 194*

Sorolla, Joaquin, Maler 315, 318*

Sotomayor, Francisco de, Palast in *Salamanca* 228

Souza, Frey Luis de 353

Souza, Manoel de, Goldschmied 366

Souza, Pinto, Maler 375

Spanien, künstl. Beziehungen: *Burgund* s. *Frankreich*. — *Byzanz* 4, 61, 102, 133, 318. — *Deutschland* 102, 133, 181, 186, 278, 282, 284. — *England* 133, 136, 222, 275, 304. — *Flandern*, allg. Einfl. 278, 282; Archit. 180, 183, 220, 221, 236; Kleink. 205-206; Malerei 183, 186, 188, 190-194, 262, 263, 265-266, 271, 275, 278, 285, 304; Manuskr. 199, 200; Skulptur 179, 183, 185, 186, 238. — *Frankreich* u. *Burgund*, allgem. Einfl. 6, 107-108, 179, 278, 319, proto-roman. Per. 5, 6, 42, 105, 107-110, 133; roman. Per., Kluniazens. Archit. 5, 112-119, 145, Befest. 121, Malerei 130, 133, 134, Manuskr. 133, 136, Skulptur 122-128, Zisterzienserbauten 141 bis 144; gotische Per., Archit. 145-153, 156, 157, 222, Befest. 210, Brücken 161, Kleink. 196, 201, 203, 205, Malerei 185, 187, 196, Skulptur 175-183, 185; Renaissance, Archit. 221, 235, Kleink. 284, 285, Skulpt. 238-239; 18. Jahrh., Archit. 293, 294, 295, Kleink. 307, Malerei 302, 303, Skulptur 300; 19. Jahrh., Malerei 313, 314, 317. — *Italien*, allg. Einfl. 279, 317, 318; Archit. 220, 221, 230, 231-232, 234, 348-249, 280, 294; Kleink. 205, 206, 252, 284, 285; Malerei 171, 185, 186, 187, 194, 246, 262, 263, 264, 265, 267, 269, 270, 271, 273, 275, 277, 280-281; Skulptur 151, 230, 234, 237, 239, 240; *Venedig* 278, 279-281. — *Orient*, iranisch-syr. 1-7, 31, 44, 49, 63-85, 90, 94, 99, 100, 102-106, 134, 152, 157, 167, 212, 213, 278, 281, 317-319. — *Portugal*, Archit. (roman.) 323-324, (mudejar.) 336, 347, (manuelin.) 340-341, 343; Malerei 266, 270, 356, 358, 360; Skulptur 256, 351; span. Besetzung 362-365; 18. Jahrh. 368, 373; 19. Jahrh. 375, 376. — s. a. mozarabisch, mudejarisch, proto-mudejarisch

Spitzbogen: *Baños* (San Juan Bautista) 74; *Kairo* (Moschee ibn-Tulûn) 38*, 74; *Palermo* (La Martorana) 49, 52*; *Le Puy* (Kath.) 103; *Rabbat-Ammon* 19, 74; *Tâk-i-Kesrâ* 16, 18*, 19*; Sp. aus vier Zirkelschlägen *(el-Okhaïdher)* 17, 17*, 94, 104; Verbreitungsweg von *Persien*

aus 44, 45, 74. — s. a. Überhalbkreisbogen
Spoleto, Basilika San Giuliano 52
Stalaktiten (Decken, Gesimse) 50, 152, 170, 208, 213, 310. — s. a. Rippenkuppeln
Starnina, Gherardo, Maler 185, **190**, 191
Sternkuppel s. Kuppel
Stickereien s. Stoffe
Stoffe (Gewebe, Stickereien): byzantin. 27; gotische 205 bis 206; hellenistische 27; koptische 27; mudejar. 99, 138-139, 157, 205, 215; muselman. 215; portugies. 362, 376; Renaissance 283*, 284; sassanid. 24, 25, 26 bis 28, 45; in sassanid. Stil 99, 138-139, 205, 215; 18. Jahrh. 306; als Wandbekleid. 26, 157, 237, 252
Strabo 11
Strebebogen: altes *Persien* 13*, 14; *Spanien* (protomudej.) 81, (roman.) 114; *Portugal* 329, 333; Verbreitungsweg bis nach *Frankreich* 108
Strebepfeiler, äußere 32, 38, 43, 100, 108: *Byzanz* (keine Verwendung) 66; altes *Persien* 10, 12, 16, 100; persischen Ursprungs 17, 100; *Spanien* (mohammed.) 95, (proto-roman.) 63, 65*, 66, 70; *Spanien* u. *Frankreich* (gotisch) 149-150, (Ausnützung d. Raums zw. d. einz. Str.) 154
Stuck, ziselierter: *Frankreich* 103; *Spanien* (mohammed.) 96, 97*, 212, 213*, (mudejar.) 157, 165, 167*, 171, 171*
Stundenbuch des Marschalls Boucicaut 187; der Juana Henriquez 200, 205*
Suárez, Antonio, Goldschmied **257**, 280*, 284
Suarez de Figueroa, Lorenzo Grabplatte in *Badajoz* (Kath.) 258*, 262
Suñol, Gerónimo, Bildh. 312
Suquer y López, Maler 315
Surgères (Charente), Kirche 117
Susa (Susiana) 1, 3, 18, 20, 21, 25, 26, 36; Akropolis 160, 161, 209; Stiere (Skulpturen) 59
Swinthila, Weihkrone 62, 64*
Synagogen, ehemal., jetzt Santa María la Blanca und San Benito in *Toledo* 164 bis 165
Syrien, 1, 34, 36, 119; Gewölbebauten 3, 5, 31-32, 39, 40, 52, 80, 85; Kirchen 36

T

Täbris (Tauris), Moschee 5*, **40**, 78
Tafala, Schloß, Tapisserie 196
Tafkha b. *Damaskus*, Basilika 154
Tahull, San Climent 85, 129, 131, 133*; Santa María **85**, 129, 132, 134*, 135
Tâk-i-Bostân, Palast **18**, 18*, 19*, Flachreliefs 22, 26*, 27, 28, 30*, 47, Skulpturen 93
Tâk-i-Iwân, Palast **14-15**, 16*, 17*, 30, 31, 39, 81, 100, 103
Tâk-i-Kesrâ (Palast von *Ktesiphon*) **15-16**, 16*, 17, 18*, 19, 19*, 20*, 31, 39, 45, 66
Talar (sassanid. offene Hallen), *Tâk-i-Kesrâ* 16, 18*, 19*; *Rabbat-Ammon* 19
Tanger 171, 207
Tapiró y Baró, José, Maler 315
Tapisserien: französ. 196; franz.-fläm. 205; nach Entwürfen v. Goya 304, 306; sassanid. 25, 26; span. 157, 237. — s. a. Teppiche
Tarouca, Kirche, Bilder 355, 358
Tarouca, Meister von 355
Tarragona (Tarraco) 177; Aquaedukt 60; Befestigung 119; Kathedrale **142-143**, 142*, 144, 178*, 179*, 324, Retabel 177-178, 181*, Skulpturen 172, 174, 174*, Wandverkl. 206; Kyklopentür 57, 57*; Römische Funde 61; Turm des Erzbischofs 118*, 120
Tarrasa (früher *Egara*), San Miguel 6, 6*, **79-80**, 82, 82*, 83, 100, 106, Baptisterium 80, 86, Retabel 187-188; San Pedro 6, 79, **80-81**, 82, 83*, 86, 100, 103, 106; Santa María 6, 79, **81**, 83, 106
Tauste, Minarett-Glockenturm 164
Tavera, Juan de, Kardinal, Grabmal in *Toledo* (Kirche des Hospitals de Afuera) 241
Tavernoles (Ost-Pyr.), San Saturnin 130
Teisidor, Maler 315
Teixeira, Frey Manuel de, Bildh. 368*, 372
Teixeira, Manoel, Goldschm. 366
Tempelherrn-Kirchen: *Eunate* 118; *Thomar* 327; *Zamora* (Santa Magdalena) 123, Grabmäler 122*, 123 bis 124
Tempel-Moschee s. Moschee
Teppiche, mudejar. 215-216, 215*; Teppichmanufaktur *Santa Bárbara* 304. — s. a. Tapisserien
Teruel, San Martin und del Salvador, Minarett-Glokkentürme 164
Tetuan 171
Theater: *Lissabon* 374; *Madrid* 297-298, 309; römische in *Mérida*, *Ronda la Vieja* (62*), *Sagunt*, *Santiponce* 61
Thekla, heil., Retabel in *Tarragona* (Kath.) 177-178, 181*, 182*
Theotocopuli, Domenico s. Greco
Therese, heil. 232, 300; Haus in *Salamanca* 228
Thermen 30, des Caracalla in *Rom* 52
Thomar, Befestigung 327. — Convento de Christo (Christusritterburg) 360; Kirchen (Christusritter-K. u. Templer-K.) 320, 325*, 327, 329, 333, 343, 344, Skulpturen 344*, 351; Kapellentür 336*; Kapitelsaal 337*, 343; Kreuzgang des Cemiterio 322*, 335, 343, 364, Grab des Diogo da Gama 336*, 343; philippinischer Kreuzgang 357*, 363. — Prangersäule 351. — Santa Maria dos Olivales, Grab des Diogo de Pinheiro 350. — São João Baptista 338*, 344
Tibaldi, Pellegrino 248
Tiepolo, Maler 302
Tintoretto 264, 267, 280, 281
Tioda, Archit. 64
Tivoli, Villa Hadrians 52
Tizian 265, 267, 271, 275, 280, 315
Tlemcen (Prov. *Oran*), Moscheen 206
Toledo 61, 82, 162, 180, 220, 269, 281; Afuera (Hospital de) oder San Juan Bautista, Grabmal d. Juan de Tavera in d. Kap. 241; Alcázar **119**, 283; Architektur (mudejarische) 164 bis 166, (platereske) 232 bis 233, (profane) 157; Casas Consistoriales, Gemälde Grecos 268; Casa de Mesa 166; Grab des Kard. Martínez Siliceo 312; Hauptstadt der westgot.

Könige 61, 96; Kathedrale 146, **147-148**, 147*, 148*, 194, 220, 224, 329, 341, Capilla de Las Comendadoras de Santiago (Grabmal des Don Pérez) 166, Chorstühle 202-203, 206*, 241, Gitter 283, Glasfenster 286, Grabmal des Fernán Gumiel 166, Kandelaber 284, 284*, Kapitelsaal 166, 168*, 249*, Löwentor 167, 208, 212*, Monstranz 283, Retabel 194, **238-239**, Sakristei (Gemälde) 267, Skulpturen 128, 261, Stickereien 283*, 284, Transparent 292; Museum 268; Palast Peters I. 156, 158*; Puerta del Sol 120, 120*, 135; Rathaus **252**, 267; San Benito (Tránsito de Nuestra Señora) 164, **165**, 167*; San Juan de la Penitencia 166, 167*; San Juan de los Reyes 152*, **153**, 153*, 341; San Martin-Brücke 138, **161**, 165*; San Vicente Mártir, Gemälde 268; Santa Cruz (Hospital) **233**, 233*, 236; Santa Maria la Blanca **164-165**, 166, 166*; Santo Cristo de la Luz **68**, 96, 98*, 135, 169; Santo Domingo el Antiguo, Gemälde Grecos 268; Santo Tomé 164, 166*, Gemälde 262*, 268; Taller del Moro 166; Tornerias 96; Waffenfabrikation 216, 284

Toledo, Juan Bautista de 247

Tomé, Narciso, Archit. 292

Tonnenwölbung **15-16**, 31, 45, 65

Tonnerre, Hospital, Heiliges Grab 242

Tordesillas, Gaspar de, Bildh. 243

Toro, Colegiata 117

Torrigiano, Pedro 242, **244** bis **245**, 244*, 258, 260, 262

Totes Meer, Bauten in seiner Nachbarschaft, *Kusêr Amra* 36; *Kasr Kharâneh* 30; *Mschatta* 16; *Rabbat-Ammon* 19

Toulouse 110, 300, 343; Bernuy (Haus des Juan de) 236; Bildhauer 122; Dalbade, Tür 236; Hôtel d'Assezat 236; Hôtel Burnet 236; Museum, bemalte Statuen 183; Saint-Etienne 150; Saint-Sernin 99, 113, **114**, 122, Seidenstoff 99, 105*, 139

Tournus, Saint-Philibert 103, 109*

Tours, Kathedrale 149

Trajan 11

Trapezunt (Armenien), Kirche 38

Transcoro, Schlacht bei 328

Traverse, Charles de la, Maler 303

Trayguera, Fayencen 208

Trezzo, Giacomo 248

Triptychen 177: gemalt 188, 190, 191, 194, 208; in Silber 204, 355*, 361. — Diptychen: römischen und christl. Stils 66, 90; in Elfenbein 174, 178*. — Genter Altar (Polyptychon) 188

Tristán, Luis, Maler 269

Triumphbögen in Spanien: *Madrid*, Alcalá-Tor 296, Toledo-Tor 308* 309; Portugal: *Lissabon* 366*, 372

Trompen: Trompenkuppel 11, 39, 40, 42, 43, 49, 50, 52; *Afrika* (mohammed.) 43-44; *Frankreich* 31, 103, 108, 114, 157; *Indien* (vor d. Hedschra) 3, (nach d. Hedschra) 35; *Italien* 51, 52; *Persien* (achämenid.) 10, 11, 31, (sassanid.) 14, 17, 30, 32, 100; *Portugal* 327, 329, 330, 346; *Sizilien* 49, 50; *Spanien* (protoroman.) 78, 80, 81, 100, 106, (roman.) 114, 143, (gotisch) 146, 157, 169, 226, (mohammed.) 78, 95, 97, 100

Troyes, Saint-Urbain 331

Tuba, Kasr **16**, 20*, 24, 38, 45

Tudedilla, Bildh. 243

Tunis 82, Zeïtuna-Moschee 45, 47*. — s. a. *Kairuan*

Turegano, befestigte Kirche 119; Schloß 158, 160*

Turkestan 5, 7, 36, 45, 73. — s. a. Le Coq u. Pelliot

Türme 118*, 119, 119*, 120, 120*, 138, 158, 160, 162*: *Alhambra*, Judiclaria-Turm 212, Torres Bermejas 210, Torre de la Vela 210; *Belem* (Turm) 339*, 344 bis 345; *Burgos* (Casa de los Cubos) 227; *Saragossa* (schiefer Turm) 167, 169*. — Donjon (sp. Homenage, port. Menagen) 158, 159, 160*, 161*, 162*, 336; Torrejones 227, 229. — s. a. Minarett-Glockenturm

Tuy, befestigte Kathedrale 328

U

Überhalbkreisbogen (Hufeisenbogen, Spitzbogen) **44**, 45, 73-74, 163, 231: nicht byzantinisch 100, 101; bei Elfenbeinschnitzereien 101*; *Frankreich* 74, 101, 103, 104; *Indien* 34; *Kappadokien* u. *Syrien* 44, 45, 77; auf Manuskripten 91, 91*, 136, 137*, 199; Moscheen 74, 77, 104, 117; altes *Persien* (achämenid.) 10, 19, 44, 73, (sassanid.) 16, 44, 73; *Portugal* 346, 348; sassanid. Stils 19, 38, 44, 73, 103; *Spanien* (protomudejar.) 72-78, 85, (mudejar.) 117, 136, 145, 169, (Renaissance) 231, (mohammed.) 34, 74, 97, 97*, 98*; ehem. Synagogen 165, 166*; *Syrien* s. *Kappadokien*; *Turkestan* 45, 73.

Ü. im Grundriß s. Apsis

Uceda, Pedro de, Bildh. 242

Uduarte, Filipo (Philippe Odoart oder Edouard), Bildh. 349

Ujue, Marienfigur 127, 128, 129*

Umgang: *Burgos* (Kath.) 146, 227, 232; *Hatra* (Palast) 3*, 12; *Jerusalem* (Kubbet es-Sachra) 43, 48*, (Kubbet es-Silsele) 43; *San Baudelio* 78; *San Juan de las Abadesas* 86; *Santiago de Compostela* (Kath.) 114; *Sarvistan* (Palast) 2*, 8, 14, 15*; *Toulouse* (Saint-Sernin) 114

Urraca, Tochter Ferdinands I. 116

Usunliar (Armenien), Kathedrale 38, 66

V

Vácar, Schloß 160

Val de Vez, Prangersäule 351

Valdés Leal, Juan de, Maler 262, **277**

Valencia 99, 190; Audiencia 234-235, 234*; Fayencen 207, 208, 347; Festungsbauten 160; Kathedrale **145-146**, 145*, Gemälde 305, Retabel 245; Lonja de la Seda (Börse) 156, 157*; Malerschule 189-191, 195*, 198, 233-234, 247, 274, 278, 280, 306; Museum 190, 195*, 264; Palast Dos Aguos 296; Puente Real 298; San Andrés 291, 291*; Santos Juanes, Fresken 277

Valera, Coullant, Bildh. 313
Valerian, Kaiser 21
Valladolid 230, 252, 256; Angustias, Skulpturen 250*, 254; Bildhauerschule 298; Geburtshaus Philipps II. 230; Kathedrale 249; Museum 181, 202, 240*, 242, 242*, 243, 249*, 251*, 255, 297*; San Francisco (Kloster), Skulptur, jetzt im Mus. 249*, 253; San Gregorio (Kollegium) **230**, 231*, 341; San Pablo **221**, 221*, 341; Santa Cruz (Colegio de) **221**, 224, 232, 251*, 255
Vallejo, Juan de, Archit. 146
Vallmitjana, A. u. V., Bildh. 313
Van Dyck, Anton 275
Vanvitelli, ital. Maler 302
Vargos, Luis de, Maler 245*, **246-247**, 280
Vasari 243
Vasco Fernández, s. Grão Vasco
Vásquez Ubeda, Carlos, Maler 315
Vásquez, Fray, José Manuel 292
Vauban 20
Vaz, Gaspar, Maler 358
Vega, Lope de 247, 319
Velasco, Archit. 242
Velascus, Maler 356
Velázquez, Cristóbal, Bildh. 250*, 254
Velázquez, Diego de 247, 257, 263, 265*, 266*, 267*, 268*, 269*, **270-274**, 270*, 271*, 275, 278, 281-282, 304, 316, 375, Tafel III
Venasque, franz. Grafschaft 185
Venedig 101, 264, 267, **279** bis **281**, 357; Ca' d'Oro 279; Dogenpalast 234, 279; Paläste Pisani, Contarini-Fasan 279; San Marco 279. — s. a. mudejar. Stil, *Spanien*
Veramin, persische Kirchen-Moschee 34*, 40
Vergara (bask. Provinz), San Pedro, Christusstatue 258
Vergara el Viejo, Goldschmied 257
Vergós, Malerfamilie 189, 194*, 195* (Jaime, Jaime II., Rafael, Pablo); Schule 189, 196*, Tafel I
Vernet, Josef 303
Veronese 275
Veruela (Aragonien), Klosterkirche 143
Vianna do Alemtejo, Kirche 348
Vianna do Castello, Haus 331*, 336; Haus der Misericordia 358*, 364; Paço do Concelho (Rathaus) 336; Palast der Vicomtes de Carreira 339*, 344
Vicente, Gil, Goldschmied 355*, 361
Vicente, Matheus 370
Vicenza, Basilika 363
Vich, Häuser 310, 311*; Kapelle der Väter 311; Kathedrale, Goldschmiedearbeiten 177, 203, Retabel 176; Malereien (roman.) 129-130, 130*, 131, 131*, 132*, 134; Museum, Christusfig. 127, Christuskopf 197, 203*, Retabel aus *Morunys* (San Llorens) 186, Stickereien 205, 206, Stoffe 99, 106*, 139, 215
Vieira de Mattos, Francisco, Maler, 368, 373
Vielfarbigkeit im *Orient* 27, 28, 35, 99, 147, 213-214; vielfarb. Archit. u. Skulptur s. dort
Vielpässe (Vielpaßarkaden, Vielpaßbogen): mohammed. 45, 69; altes *Persien* 16, 16*, 18*, 45, 69, 100; persischen Ursprungs 20*, 45, 100; *Portugal* 329; *Spanien* (proto-mudejar.) 45-46, 69, (roman.) 84, 114, 115, (gotisch) 143, 165, (mudejar.) 169*, 171, 171*, (mohammed.) 95, 96, (hebräisch) 165, 167*; *Venedig* 279
Vierge, Daniel, Maler 315, 320*
Vierung s. Cruccro
Vigarni, Felipe de, s. Borgoña
Vigila, Kodexschreiber 91
Vigo, Kathedrale, Christus 127, 128*
Vilardell, Francisco, Bildh. u. Goldschmied 176, 204
Vilhena, Dona Antonia 363
Villa Real, Adufas 348
Villabrille, Juan Alonso, Bildh. 297*, 299
Villalpando, Francisco de, Archit. 283
Villanueva, Juan. Archit. **296**
Villanueva, Juan de, Bildh. 298
Villard de Honnecourt 141
Villaseca, Marquis von 217
Villaviciosa, Schloß 160
Villodo, Juan de, Maler 267
Violante, Gemahlin Alfons' X. 173
Vital, José, Maler 375
Vitruv 30, 85
Vizeu 355, 362; Haus 362*, 370; Kathedrale 335, 355, Fayenceverkl. 373, Gemälde 347*, 355, 358, Kreuzgang 363, 364, Monstranz 361, Stickereien 362; Malerschule 355, 356, 359; Santa Casa da Misericordia 370*. 374
Vlimer, der Flame, Bildh. 350
Vrelant, Wilhelm, Miniaturenmaler 199, 200, 205*

W

Waffen: iberische 59-60, 60*; muselmanische 216-217, 217*, 219*; sassanidische 28-29, 32*; spanische 284, 285*
Wandbekleidungen s. Stoffe
Wandverkleidungen siehe Fayencen
Warka, Grabkammern 13
Watteau 303
Westgoten: *Toledo* als Hauptstadt 61, 96; Künste 61-62, 64, 73-76, 83, 94, 102, 117, 132; sog. Manuskripte 90
Weyden, Roger van der 194
Wien, Kunsthist. Hofmuseum 266; Stephans-Dom 326
Wilfred der Behaarte 84, 86, 106, 107

X

Xenophon 60

Y

Yáñez de la Almedina, Hernándo, Maler 245
Ya-Tchéou fou, Grabpfeiler 7
York (England), Kathedrale 329
Ypern, Johann von, Bildh. 350

Z

Zagros (Berg) 22
Zamaois, Eduardo, Maler 314
Zamora 116, 117, 142; Befestigung 119; Brücke 161, 165; Kathedrale 115*, **116** bis **117**, 116*, 328, Retabel 194, 200*, Skulpturen 123, 123*, 124; Profanarchitektur 156, 232; Santa Magdalena, Grabmal 122*, 123 bis 124; Santiago de los Caballeros 117
Zarcillo s. Salzillo
Zariñena, Cristobal, Maler 235
Zellengesims 174
zickzackartige Umwallungen in *Susa* 20

Zinnen u. Brüstungen: *Alcalá de Henares* (Alcázar) 120, 120*; *Alcalá de los Panaderos* (Festung) 138, 140*; *Aleppo* (Zitadelle) 120, 121, 121*; *Avila* (Kath.) 119*, 121; *Barcelona* (San Pablo) 84, Tür 120; *Belem* (Turm) 339*, 344-345; *Coca* (Schloß) 159, 160*; *Kalat Schergat* 20; *Montalegre* (Befest.) 337; *Piedra* (Donjon des Klosters) 120; *Santas Creus* (Kloster) 143*; *Sigüenza* (Kath.) 144, 144*; *Tarragona* (Kath.) 143, (Turm d. Erzbischofs) 118*, 120; *Toledo* (Puerta del Sol) 120, 120*; an mohammed. Bauten 226; oriental. Bauart 120, 121*
Zinn-Straße 104
Zisterzienser: Kirchen des Ordens in *Spanien* 120, **141** bis **144**, in *Portugal* 324, 329, 330, 339
Zuccaro, Francisco 248
Zuloaga, Ignacio, Maler 315, 318*, 319*
Zurbarán, Francisco de, Maler 264, 264*, 265*, **270**, 278, 281
Zwettl (Nied.-Öst.), Kirche 326
Zypern, Künstler. Beziehungen zu Portugal 332 bis 333. — s. a. *Famagusta, Nikosia*

DRUCKFEHLERBERICHTIGUNG

Seite 12, Zeile 20 von oben: arsakidischen für asarkidischen
Seite 106, Zeile 2 von unten: Sarraceno für Sarracero
Seite 130, Zeile 14 von unten: San Saturnin für Saturni
Seite 154, Zeile 17 von oben: Santa María von Huerta für de la Huerta
Seite 166, Zeile 23 von oben: Enrique de Egas für Henriques Egas
Seite 190, Zeile 22 von unten: Santa Maria della Pace von Rom für Neapel
Seite 230, Zeile 21 von oben: Santa Maria della Pace in Rom für Neapel

BAUFORMEN-BIBLIOTHEK

Baukunst und dekorative Skulptur der
Renaissance in Deutschland
Mit Einleitung von Dr. Ing. P. Klopfer. Quartband mit etwa 360 Abbildungen. Preis 25 Mark.

Möbel und Raumkunst in England
1680—1800
Herausgegeben von G. M. Ellwood. Quartband mit über 300 Abbildungen. Preis 25 Mark.

Romanische Baukunst in Frankreich
Herausgegeben von Julius Baum. Quartband mit 250 Abbildungen. Preis 25 Mark.

Farbige Raumkunst. 120 Entwürfe mod. Künstler
Herausgegeben von C. H. Baer. Quartband. Preis 25 Mark.

Baukunst und dekorative Skulptur der
Barockzeit in Italien
Herausgegeben von Corrado Ricci. Quartband mit 315 Abbildungen. Preis 25 Mark.

Deutsche Wohn- und Festräume
aus sechs Jahrhunderten
Herausgegeben von C. H. Baer. Quartband mit über 300 Abbildungen. Preis 25 Mark.

Die Architektur der Barock- und Rokokozeit
in Deutschland und in der Schweiz
Herausgegeben von Dr. Hermann Popp. Mit 454 Abbildungen. Preis 25 Mark.

Der Stil Louis XVI
Mobiliar und Raumkunst
Herausgegeben von Seymour de Ricci. Mit 456 Abbildungen. Preis 25 Mark.

VERLAG JULIUS HOFFMANN • STUTTGART

ARS UNA — SPECIES MILLE

Geschichte der Kunst in
Großbritannien und Irland

von

Sir Walter Armstrong

Deutsch von Prof. E. Haenel

Armstrong beherrscht seinen Stoff meisterlich und behandelt ihn, besonders in der Architektur, glänzend. Wir haben in dem Armstrongschen Buch ein Muster guter und beziehungsreicher Kunstgeschichtsschreibung. Die Hunderte von Illustrationen geben hübsche und lehrreiche Belege für das Gesagte. Man darf dem Verlag Glück wünschen, einen so guten Wurf getan zu haben und den Kunstfreunden, so gut beraten zu werden.

Neue Badische Landeszeitung.

Mit 600 Abbildungen und 4 Farbtafeln. Preis 6 Mark.

Geschichte der Kunst in
NORD-ITALIEN

von

Corrado Ricci

Deutsch von Dr. Ludwig Pollak

Ricci weiß die weitschichtige Materie in überlegener Weise zusammenzufassen und behandelt sie mit der sachlichen Ruhe und Gründlichkeit des echten Kunsthistorikers. So wird das neue Buch dem Kunsthistoriker ein willkommenes Nachschlagebuch sein; aber auch dem Laien, der die oberitalienische Kunst nicht bloß oberflächlich kennen lernen will, wird es treffliche Dienste leisten.

Dresdner Anzeiger.

Mit 770 Abbildungen und 4 Farbtafeln. Preis 6 Mark.

VERLAG JULIUS HOFFMANN · STUTTGART

ARS UNA — SPECIES MILLE

Geschichte der Kunst in
FRANKREICH
von
Louis Hourticq
Deutsch von G. Teissèdre

Wenn einer, so war Louis Hourticq die berufene Persönlichkeit, die, gestützt auf die umfassendste Kenntnis der französischen Kunstdenkmäler, wie auf eine hohe philosophische Intelligenz und außergewöhnliche Sicherheit des ästhetischen Urteils, eine Geschichte der Kunst seines Landes zu schreiben vermochte. Und da er zudem noch mit bezwingender Sprachvollendung und mit einer durch Begeisterung gesteigerten Anschaulichkeit und Klarheit schreibt, hält er den Leser in einer Spannung, wie sie bei Büchern dieser Art nur allzu selten empfunden wird.

Mit 887 Abbildungen und 4 Farbtafeln. Preis 6 Mark.

Geschichte der Kunst in
ÄGYPTEN
von
Gaston Maspero
Deutsch von Dr. A. Rusch

Wo man in dieses Buch hineinblickt, fühlt man sich an der sichern Hand eines ausgezeichneten Cicerone, der uns nirgends mit Phrasen abspeist, sondern präzis darstellt, bis in alle Fragen der Technik hinein die Denkmäler interpretiert und überall auf die Zusammenhänge hinstrebt. Die erstaunliche künstlerische Potenz, die in der ägyptischen Kunst auf Schritt und Tritt uns entgegentritt, und die des monumentalen Stils so gut Herr war wie der lebensvollsten realistischen Kleinkunst, sie gelangt in diesem Buch zu klarster Anschaulichkeit. Neue Züricher Zeitung.

Mit 565 Abbildungen und 4 Farbtafeln. Preis 6 Mark.

VERLAG JULIUS HOFFMANN · STUTTGART

VERLAG JULIUS HOFFMANN • STUTTGART

Die Bildniskunst der Griechen und Römer

Herausgegeben von Dr. Anton Hekler
Mit 518 Abbildungen u. 19 Textillustrationen. Preis in Lwd. 32 Mk.

Die Ulmer Plastik um 1500

Von Dr. Julius Baum
Mit 58 Lichtdrucktafeln. Preis in Pappband 30 Mk.

Von der Empire- zur Biedermeierzeit

Eine Sammlung charakteristischer Möbel und Innenräume
Mit einem Vorwort von J. A. Lux. 54 Foliotafeln in Mappe,
Preis 42 Mk.

Architektur-Plastik

Von Professor Karl Gross-Dresden
45 Foliotafeln m. etwa 200 Originalaufnahmen. Preis in Mappe 25 Mk.

Der Ornamentenschatz

Eine Sammlung historischer Ornamente aus allen Kunstepochen
Herausgegeben von H. Dolmetsch. Vierte Aufl. mit 100 farbigen
Tafeln u. 1000 Textillustr. Preis in Lwd. 30 Mk.

Dekorative Vorbilder

Jeden Monat erscheint ein Heft mit 5 farbigen Tafeln nach
Entwürfen moderner Künstler
Jahresabonnement in Deutschl. u. Oest. 12 Mk., im Ausland 15 Mk.

Moderne Bauformen

Monatshefte f. Architektur u. Raumkunst, herausg. v. C. H. Baer.
Jährlich etwa 90 farbige Tafeln und 1000 Textillustrationen.
Abonnement 24 Mk., im Auslande 30 Mk.

Heraldischer Atlas

Von H. G. Ströhl.
76 meist farbige Tafeln und 340 Textillustrationen.
Preis in Leinwand 28 Mk.

ZU BEZIEHEN DURCH JEDE BUCHHANDLUNG

N
7161
D515

THE LIBRARY
UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Santa Barbara

THIS BOOK IS DUE ON THE LAST DATE
STAMPED BELOW.

CIRC. AFTER FEB - 2 1970

Series 9482

3 1205 00287 3238

UC SOUTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY
A 000 635 206 6